

كلية الآداب واللغات





علوم اللغة العربية وآدابها

دورية أكاديمية محكمة متخصصة تصدر عن كلية الآداب واللغات



العدد التاسع جويلية 2016

ISSN – 1112– 914X

منشورات جامعة الشهيد حمّه الوادي

مجلة
علوم اللغة العربية وآدابها

دورية أكاديمية محكمة متخصصة
تصدر عن كلية الآداب واللغات - جامعة الوادي

العدد التاسع : جويلية 2016م.

ISSN-1112-914X

توجه جميع المراسلات إلى:

العنوان: رئيس تحرير مجلة علوم اللغة العربية وآدابها .
كلية الآداب واللغات-جامعة الشهيد حمّه – الوادي.
ص ب: 789 ولاية الوادي 39000-الجزائر.
الهاف- الفاكس:032223527
Email/*adab-lougha@univ-eloued.dz*

قواعد وشروط النشر في المجلة

ترحب مجلة علوم اللغة العربية وآدابها بنتاج إسهامات الأساتذة والباحثين غير المنشورة مشترطة ما يلي :

- المعالجة الموضوعية وفق الأسلوب العلمي الموثق مع مراعاة الجدة في الطرق .

- الالتزام بأصول البحث العلمي وقواعده العامة والأعراف الجامعية في التوثيق الدقيق لمواد البحث بحيث :

- تقدم البحوث مكتوبة على جهاز الحاسوب، بخط حجم (12) نمط Simplified Arabic والعناوين الفرعية بحجم 11عريض، يكتب عنوان المقال بالخط نفسه حجم12في وسط الصفحة مع اسم صاحب المقال ورتبته العلمية ومؤسسة العمل.

- أما الملخصات باللغة الأجنبية فتكتب بخط times New Roman حجم11. ويجب أن تكون الترجمة دقيقة ومراجعة.

أن تكون الهوامش في آخر المقال مكتوبة بالخط Simplified Arabic. حجم10.

مطبوعة في ثلاث نسخ ، ومرفقة بنسخة على قرص ليزري مع مراعاة التصحيح الدقيق في جميع النسخ. أن لا يتجاوز المقال عشرين (20) صفحة مع الهوامش. ولا يقلَ عن عشر صفحات.

- أن يرفق الباحث بموضوعه ورقة متضمنة التعريف به وبدرجته ، وانتاجه العلمي. وعنوانه البريدي والالكتروني إن وجد ، ورقم هاتفه .

- أن يكون المقال لم يسبق نشره أو أرسل للنشر في مجلات أخرى ، مع تصريح شرفيَ بعدم نشره . أن لا يكون قد ألقي كمداخلة في فعاليات الملتقيات الوطنية أو الدولية.

- تخضع المواد الواردة لتحكيم الهيئة العلمية الاستشارية للمجلة .

- لا ترد البحوث التي تلقتها المجلة إلى أصحابها ، نشرت أو لم تنشر.

مجلة علوم اللغة العربية وآدابها

دورية أكاديمية محكَمة متخصَصة

تصدر عن كلَية الآداب واللغات- جامعة الوادي.

ص.ب. 789 ولاية الوادي 39000.

كلمة العدد

أحبتنا القراء ...

بمناسبة عيد الفطر المبارك ونهاية الموسم الجامعي 2016/2015 تزُفُّ مجلة علوم اللغة العربية وآدابها إليكم باقة من المقالات والأعمال العلمية في حقلَيْ اللغة والأدب ، مُعالِجة لمجموعة من القضايا والوسائل اللغوية والأدبية والنقدية ، وفق مناهج تحليلية مختلفة " أسلوبية ، سيميائية ، سردية ، تداولية ، لسانية ...."، سعيا منها في استنطاق مكنون تلك النصوص والغوص في ثناياها بحثا عن الجمالية ، والرّقي بالذّائقة الأدبية.

مجلة علوم اللغة العربية وآدابها لم تقتصر على نوع أو مجال واحد للنصوص المدروسة ، بل مازجت بين الشعر والنثر وبين القديم منهما والحديث لتُقدم صورة تكاملية لما يوجد في الأدب من عناصر و حيثيّات تُشَكّل أرضا خصبة صالحة للتحليل والتنقيب والمعالجة .

كما تسعى - المجلة – في مواصلتها لهذا العمل الدؤوب بالوتيرة المعهودة نفسها، وحرصًا منها على الرّقي بالبحث العلمي في مجال الدراسات اللغوية والأدبية ، مهتمة كذلك بما يُنْتَج من مناهج تحليلية وسبل توظيفها في تلك النصوص الشعرية والنثرية على حد سواء ، كما لم تغفل الدراسات اللغوية المتعلقة بالوسائل التعليمة معرجة على وسائل وطرق التعليم وتوظيف المصطلحات المترجمة ودمج ذلك وفق ما تقتضيه الدراسة.

وترجو المجلة مرة أخرى أن تكون مُساهِمَة في بناء صرح البحث العلمي من خلال هذه الجوانب المتجددة و بحثا عن السيرورة والملاءمة لكل جديد.

كما نتمنى – نحن هيئة التحرير – لكل القراء والباحثين عموم الفائدة من خلال هذه الباقة ، شاكرين كل من وضع الثقة في مجلتنا مجلة علوم اللغة العربية وآدابها وتفضّل بأبحاثه من اجل نشرها ودعما للحركة البحثية داخل وخارج الوطن .

شكرا لكم جميعا على مابذلتموه من جهد ودعم وثقة ، شكرا على وقوفكم بجانبنا وصبركم علينا .

عيدكم مبارك وكل عام وأنتم بخير وعطلة سعيدة مليئة بالمسرّات .

والله من وراء القصد

الأستاذ : علي كرباع

قائمة المحتويات

تحليل الخطاب الشعري في ضوء مقاربـة المنهج الأسلوبـي
[نماذج من الدراسات العربـيـة المعاصرة]

أ.د. معمر حجيج
كلية الآداب والفنون – جامعة باتنة

ملخص:

يدرس هذا المقال نماذج من الدراسات العربية الحديثة التي اختارت المنهج الأسلوبي التطبيقي في تحليلها للخطاب الشعري العربي، وهي تجمع بين الدرس البلاغي العربي القديم، ومنجزات الدراسات الأسلوبية الحديثة كما هي عند الغربيين، وأسست دراستها الأسلوبية التطبيقية على المبادئ الأسلوبية التنظيرية، وقد اخترنا أربع دراسات الأولى لمحمد الهادي الطرابلسي، والثانية لعبد السلام لمسدي، والثالثة لمحمد العمري، والرابعة لمحمد عبد المطلب.

Résumé d'un essai intitulé: analyse du discours poétique arabe a la lumière de la méthode stylistique:

Cet essai traite quatre models des études arabes contemporains qui se basent sur la méthode stylistique appliquée dans l'analyse du discours poétique arabe. ces différentes méthodes associent a la fois L'ancienne étude rhétorique arabe et les progrès des études stylistiques moderne occidental de même que leurs études stylistiques Appliqués sont fondées sur les principes de la stylistique théorique. Nous avons choisi pour cet essai quatre études : le premier de mouhamed elhadi traboulsi ,le deuxième de abd salem lamsedi ,le troisième de mouhamed
louamari et le quatrième de mouhamed abd moutaleb.

المدخل:

إن مفهوم نظام قرابة المحاور المنهجية يمثل أحد أكبر الإشكاليات في النقد التطبيقي للأدب العربي الحديث، ويعني عدم التزام هؤلاء النقاد بمنهج واحد سواء في التنظير لأدبية عربية أم لوصف، وتحليل مكونات هذه الأدبية الفعلية والمفترضة، ويفهم من هذه التحديد أن مصطلح نظام قرابة المحاور المنهجية هو بديل عما عرف عند النقاد المنظرين العرب المحدثين بالمنهج التكاملي بهذه الدلالة المطلقة المضللة التي تؤدي إلى تجاوز الحقائق المعرفية لهذه المناهج، ومن ثم يفترض استحالة اجتماعها لمساءلة نص أدبي واحد في آن واحد لما بينها من تناقض في مسلماتها المعرفية التأصيلية والتفسيرية.

ونحاول الكشف عن محاور القرابة بين المناهج عامة، ثم نطبقه على تصور آخر يكشف عن نظام التداول بين المناهج في الدراسات النقدية الأسلوبية التطبيقية على مقطع نصي واحد، أو نص بكامله،

أو مدونة واحدة، أو مجموعة أدباء، أو شعراء، وهذا المسعى يهدف إلى الكشف عن الانزياحيين المنهجيين الداخلي المقبول معرفيا، والخارجي بإشكالياته المعرفية المعقدة أيضا.

وبعد مساءلة المناهج مساءلة معرفية تبين لنا إمكانية تنظيمها في خمسة محاور ذات قرابة معرفية تأصيلية، وهي: محور مقاربة النص في ضوء سياقه، ويندرج ضمنه المنهج التاريخي والسوسيولوجي والسوسيو- ماركسي والتكويني، ومحور مقاربة الإبداع من خلال مبدعه، ويندرج ضمنه المنهج النفسي، والموضوعاتي، ومحور مقاربة النص بذاته ولذاته، ويندرج ضمنه المنهج الشكلاني، والبنيوي، والسيميائي، والأسلوبي، والدلالي، والتأويلي، والبلاغة الجديدة، ومحور مقاربة النص من وجهة أثر وفعل تواصله، ويندرج ضمنه منهج التلقي، والتداولي، ومحور مقاربة النص المفتوح، ويندرج ضمنه المنهج الثقافي، والتوليدي، والمقارن، أو تقنية التناص.

ومن هذا التصور أمكن لنا صياغة ثلاثة مبادئي تحكم عملية التداول بين المناهج، وهي: مبدأ التأصيل المعرفي المتبني لمنهج واحد من محور قرابة منهجية واحدة، ومبدأ الخروج المحدود عن خصوصيات الأصول المعرفية للمنهج الواحد، ويتمثل في الانتقال من رؤية منهجية إلى أخرى داخل محور القرابة الواحدة؛ وقد أطلقنا على هذه العملية مصطلح الانزياح المنهجي الداخلي، وهو مقبول معرفيا بل ضروري لاستيعاب حقيقة النص من جميع مظاهره النسقية الفنية داخل نظام القرابة الواحدة، ومبدأ الخروج الموسع عن الأصول المعرفية، والمتمثل في الانتقال من رؤية منهجية داخلة في محور قرابة إلى أخرى داخلة في قرابة أخرى، وهذا يتطلب دقة وعمقا في فهم الأسس الفكرية للمنهج حتى يتجنب الدارس الجمع بين المتناقضين في آن واحد، وقد أطلقنا على هذا النوع من التداول بين المناهج المتباعدة الانزياح المنهجي الخارجي.

كما تبين لنا أن الدافع الإيديولوجي السياسي كان الحاسم في اختيار وسيادة المناهج وآليات مصطلحاتها النقدية الأدبية ممارسة وتنظيرا في الدراسات الأدبية العربية، والتموقع الإيديولوجي للناقد هو الذي يفرض سلطانه على كل تنظير نقدي منهجي، أو تقويم نصي بمنهج معين، ومنظومة من المصطلحات النقدية الملائمة لهذا التوجه أو ذاك، ويتم في هذه الحالات كلها قبول، أو رفض مناهج ومصطلحاتها النقدية بمنظار إيديولوجي محض، والرابح دائما الإيديولوجيات السياسية السائدة، والخاسر دائما الفكر عامة والفكر النقدي خاصة.

وهذا طبعي لأن الناقد مثقف من الدرجة الأولى، والمثقف لا ترتاح الإيديولوجيات السياسية إلا بقولبته بصفة مباشرة أو غير مباشرة عن طريق تسليمه إلى الماضي ليعيش في كهف الأصالة، ولن يقاسمها نور حياة حاضره وعصره، أو تصديره إلى الآخر ليعيش أوهاما من التحرر والحداثة المفترسة لأصالته، وبهذا الصنيع تتخلص من مواجهته إلى أجل غير مسمى، وهكذا تضمن الإيديولوجيات السياسية السائدة تكييف واقعها بحيث يكون فيها وضع المثقف غائبا وحاضرا بحسب مشيئتها، فهو حاضر عندما تريد تأجيج المعركة الوهمية بين أنصار الأصالة، وأنصار الحداثة، وهي معركة غير مجدية وقاتلة لحرية الأدب والفكر والمولدة للاستبداد الفكري؛ كما أن هذه المعركة الطويلة والمضنية والعقيمة والمفتعلة في أغلب الأحيان كانت من الإيديولوجيات الكونيالية، والغريب أنها استمرت بعد

عودة السلطات الوطنية العربية الحديثة، وامتلاكها لوسائل بث الخطاب الثقافي، وإمكانيات النشر، وخلق هيئات، وتنظيمات تتكلم بلسانها، وتفكر بذهنياتها الإيديولوجية السياسية.

وعلى أية حال فإن واقع المناهج وآلياتها ومصطلحاتها في النقد العربي المعاصر صورة للواقع السياسي؛ إذ في كل مرحلة يظهر المنهج والمصطلح المهيمن المتسلط الأحادي الذي يخضع، ويلوي عنق بقية المناهج وآلياتها ومصطلحاتها بحق أو بغير حق، وفي مقابل ذلك لا يسمح بالفكر المعارض إلا في مساحة تجعله ضعيفا في حضوره، أو عديما في وجوده، ومن هذا المنطلق عرفنا النظرية النقدية الاشتراكية، والليبرالية، والإسلامية، والفكر النقدي الأصيل، والفكر النقدي الحداثي بمناهجه، وترسانات آلياته ومصطلحاته المعرفية المختلفة، وهلم جرا..

وتمثل مجمل هذه الحقائق الخاصة بالمشهد النقدي العربي أكبر الإشكاليات للخلفيات الإيديولوجية الخاصة بسيادة المناهج مبتورة عن حقولها المعرفية في فترة من الفترات سواء كان منهجا أصيلا أم مجتلبا من آداب أخرى، وسواء كانت بفعل واقع السلطة أم واقع تنافس النماذج الفكرية لسياسات وحضارات عالمية بفلسفاتها وحقولها المعرفية وإمكانياتها المسخرة للسيطرة والمغالبة لتصبح النموذج الأوحد، وبخاصة في المراحل الثلاث: الكونيالية، وما بعد الكونيالية، والعولمة.

صلب محاور البحث: نحاول في صلب محاور هذا البحث التعرف على نماذج من الدراسات النقدية التطبيقية المعاصرة للخطاب الشعري التي اختارت المنهج الأسلوبي، وسنركز خاصة عل دراسات من تونس (محمد الهادي الطرابلسي من خلال دراسته لشعر أحمد شوقي، وعبد السلام لمسدي من خلال دراسته لقصيدة شعرية لشوقي)، ومن المغرب (محمد العمري من خلال دراسته للبنية الصوتية للشعر العربي)، ومن مصر(محمد عبد المطلب من خلال كتابه قراءات أسلوبية في الشعر الحديث)، كما نشير إلى بعض الدراسات الأكاديمية الأخرى، والتي تبين وصول هذه الدراسات التطبيقية الأسلوبية إلى مأزق منهجي في الكشف عن الجديد في منظومة الأدوات الكاشفة عن الأنساق الأسلوبية للشعرية العربية بمختلف أنماطها القديمة والحديثة، وبنياتها اللسانية النصية سواء في تقطيعها الأفقي أم العمودي، كما لم تستطع أن تذهب بعيدا في إستراتيجية التأويل للكشف عن أمواج المضامين العميقة في سياقاتها الثقافية، والنفسية، والاجتماعية، والحضارية، والفكرية، والجمالية؛ هذه أهم الدراسات والقضايا التي سنتناولها في بحثنا.

أولا. كتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات:

يمثل كتاب" خصائص الأسلوب في الشوقيات" لمحمد الهادي الطرابلسي نموذجا للدراسة الأكاديمية الرزينة الدقيقة المتميزة في النقد العربي الأسلوبي التطبيقي المعاصر، وقد اكتفي بمدونة تمثل إنتاجا شعريا كاملا لشاعر واحد، ومن البداية يحدد ثلاثة أهداف لدراسته الأسلوبية هي: وصف نظام اللغة العربية من خلال نشاط الكلام المؤدي لغرض ما، ولموقف ما، ووصف حياة العربية من خلال نصوص شعرية، ووصف حياة العربية من مدونة محددة لشاعر، ولتحقيق هذه الأهداف اختار المنهج الأسلوبي المتفرع من اللسانيات والذي مازال عاجزا في رأيه عن التعرف عن ماهية الأسلوب وحل إشكالياته والإجابة بوضوح عن الأسئلة الكبرى المتمثلة في الآتي :"ما الأسلوب؟ وما حد

مستويات الكلام؟ ما الشعر؟ ما النثر؟ "[1]، ثم اختار مسارا لمنهجه الأسلوبي الذي يبدأ "من التطبيق إلى التنظير"[2]، وليس العكس كما هو معهود في مناهج بعض العلوم الأخرى، واختار التحرك بين علاقات أطراف ثلاثة: الشعر واللغة والأسلوب.[3]

وفي الحقيقة فإن المنهج الأسلوبي يعد من المناهج التي تطمح لأن تجعل من الدراسات الأدبية علما يستمد دقته وشرعيته من الدراسات اللسانية وعلومها ومن الشعرية بوصفها نظرية داخلية للأدب تكشف عن المكونات التي تجعل من النص الأدبي نصا أدبيا، ومن الدرس البلاغي إرثها الشرعي في أغلب قضياها[4]، ومن الاستغراق التنظيري للشعرية أدى إلى التجريدية في نظام بنياتها، ومن ثم فإن هذا المنهج في أسسه المعرفية يتقاطع مع بعض المناهج الأخرى بحسب قرابتها في التنظير والتطبيق بحيث تمثل ما يشبه عائلة كبرى واحدة، أو قرابة محور واحد ومن هذه المناهج: الشعرية والشكلانية والبنيوية والسيميائية، والدلالية، والبلاغة الجديدة، وتهتم كلها بمكونات النص الداخلية، ونظام علاقاتها، وجمالها في مستويات أساليبها الصوتية والتوزيعية والدلالية.

ويضم هذا الكتاب ثلاثة أقسام، وجاء القسم الأول بعنوان "أساليب مستويات الكلام "، والقسم الثاني بعنوان "أساليب هياكل الكلام "، والثالث بعنوان "أساليب أقسام الكلام "، ونكتفي ببعض الملاحظات تخص القسم الأول الذي يضم ثلاثة أبواب والباب الأول سماه الأسلوب الشعري في مستوى المسموعات: الموسيقى، ويضم بدوره فصلين اصطلح عليهما بموسيقى الإطار وموسيقى الحشو، والمكون الموسيقي الأول يقتصر فقط على مجرد وصف للبحور المستخدمة، وقسمها تقسيما صوتيا مبنيا على هندسة التركيب المقطعي، وهذا التقسيم لم يضف شيئا إلى حقيقة موسيقى شعر شوقي، ونظامه الإيقاعي الذي لم يخرج عن نظام الشعرية العربية إلا في تجارب إبداعية نادرة، ويمكن لنا التساؤل عن علاقة النظام المقطعي بموسيقى الشعر العربي، وقد أدى هذا التصور الدخيل على النظام العروضي للشعر العربي إلى تقسيم بحوره إلى مجموعات بحسب عدد مقاطعها، والمقطعية لا تكشف شيئا متميزا في طبيعة موسيقي الشعر العربي الذي هو كمي، ومن ثم لن تضيف شيئا إلى الحقائق المعروفة عن النظام الإيقاعي للشعر العربي.

كما قسم المؤلف مقارباته التطبيقية لمستويات أسلوب الخطاب الشعري لشوقي لا بحسب مظاهره النصية، ولكن بحسب حواس المستقبل، والتركيز على المتلقي يجعل دراسة الباحث تتقاطع مع المدرسة الأسلوبية السياقية البنائية لريفاتير(M. Riffaterre)[5] لأنه يصنف أساليب الشعر من وجهة المتلقي، لكنه في الحقيقة لم يستفد من هذه المدرسة الأسلوبية البنائية لتعميق فهمه لدور المتلقي في الكشف عن العناصر الأسلوبية الفاعلة في العملية الشعرية، ويعني عدم حضور نظرياتها وتطبيقاتها في الفعل التحليلي الأسلوبي؛ ويرى أن المعرفة الحسية الشعرية لا تتم إلا بالأسلوب ومظاهره، ومن ثم قسم "الحواس صنفين: صنفا يضم حاستي الذوق والشم، وأثرهما في نفس المستهلك مادي بحت، وصنف يضم حواس السمع واللمس والبصر، وأثرهما معنوي أكثر منه مادي لأن المستهلك لا ينتقص من المستهلك شيئا عند سماعه أو لمسه أو رؤيته.

ولذلك في إدراك المعارف الإنسانية، عملت الحواس الثلاث الأخيرة دون حاستي الذوق والشم، والشعر من المعارف الإنسانية، ومن جوانبه ما يدرك بحواس السمع واللمس والبصر، وهي موسيقاه، وحركته وصوره "[6]، وهذا التصور يلتقي مع تودوروف(Todorov) في كلامه عن الأنظمة السيميائية من خلال ما هو متفق عليه عند أغلب السيميائيين من أنهم يصنفونها بحسب طبيعة المعنى الذي تكتسبه من حالات الاستقبال وعلاقاتها بإحدى الحواس التي قد تكون بالرؤية أو السمع أو اللمس، ويختلف عنها الذوق والشم لكونهما لا ينتجان أنظمة سيميائية جاهزة.[7]

وهذه المستويات الأسلوبية المقترنة بالحواس تمثل ما اصطلح عليه بـ " محيط الكلام "[8]، ثم يتغلغل أكثر في عمق الأسلوب الشعري، فيشك في دقة مصطلح "المحيط" الذي لا يعكس عمق الخطاب الشعري فيستبدله بمصطلح "لبنات مكونات الفن الشعري ". ومصطلح المحيط ليس إلا قرين مفهوم السياق عند ريفاتير(M. Riffaterre) غير أن سياق ريفاتير(M. Riffaterre) من أدوات استكشاف العناصر الأسلوبية عندما يعجز القارئ المتمكن من محاصرة مراوغاتها في التمظهر والتميز؛ ومن ثم فقد حصر مكونات الموسيقى في المكونين الأساسيين المقيدين: الوزن والقافية والمكونات الحرة الأخرى الخاصة بالموازنات والتنسيقات والهندسات الصوتية الإيقاعية.

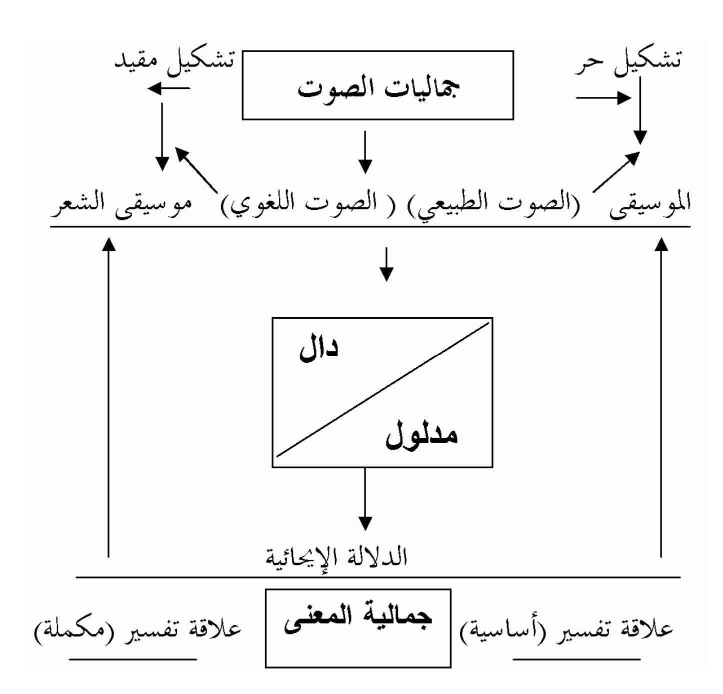
كما جاءت بعض المصطلحات الجديدة التي استخدمها لأول مرة تحتاج إلى التدقيق أكثر، ومنها مثلا مصطلح "محيط الكلام ":[9]، ويبدو أنه غير دقيق، ومضطرب في دلالته فهو يعني السياق الخارجي للنص، وهذا يتنافى مع المنهج الأسلوبي الذي يستغرق في الأنساق النصية الداخلية، التي لا تهتم إلا بالكشف عن المكونات الحقيقية للنص الشعري؛ أي التي من صميم هويته الأسلوبية[10]، وكذلك مصطلح " موسيقى الحشو وموسيقى الإطار"، و نرى بأن هذين المصطلحين الجديدين لا يفيان بالدقة في تحديد مدلولهما الاصطلاحي لأن نسبة الموسيقى إلى الحشو بدلالته الموقعية قد تنسحب على أجزاء الوزن الخارجية المتمثلة في موقع الجزئين الأخيرين المصطلح عليهما عروضيا بالعروض والضرب، ويعني أن أجزاء الحشو من المكونات الأساسية لتحديد هوية البيت الشعري من خلال قولبته الزمانية والمكانية، وفي ضوء ذلك ينقسم مدى البيت بحسب موقع أجزائه إلى حشو وعروض وضرب، وإذا أراد من هذا المصطلح مختلف التنسيقات والهندسات الصوتية التي تزرع في الحيز الموقعي العروضي، فهذا أيضا لا يتناسب مع مفهومه لكون هذه النظم التكرارية الإيقاعية تزرع في البيت كله، وربما القافية نفسها تصبح في بعض الأحيان ذات مهمتين؛ فهي قد تؤدي وظيفة القافية بحسب موقعها، ووظيفة القرينة للتنسيقات والهندسات الصوتية المتكررة في مستوى الصوت المفرد المعزول، أو المقطع، أو في مستوى مجموعة من الوحدات اللسانية، وخذ مثلا التصريع والتصدير، والقوافي الداخلية التي يتموقع قرين منها في مواقع " موسيقى الأطار"، فهذا نموذج من الالتباس الذي تحدثه بعض المصطلحات ، ويمكن تجاوز ذلك باستبدالها بما اجتهدنا فيه واصطلحنا عليه بـ " موسيقى التجنيس "، و" موسيقى التنويع"، والأولى لها مهمة الحفاظ على الهوية الشعرية في مقابل الهوية النثرية، والثانية تدفع الأولى للتفاعل والتضام مع هذه المكونات التنويعية لاستكمال هوية النص الشعري الفنية الكاملة والنهائية.

والباحث لم يستفد من المبدأ القائل بأن الانقسام للوسائل الأسلوبية الفنية تبقى متكافئة الوظيفة في أي مستوى، أو موقع، أو حجم، أو ضمن أي وحدة، من حيث الأداء والغرض الجمالي؛ و تنشأ الأساليب، وتتحدد خصائصها من هذه الأسس الجوهرية لعلاقات الوسائل ودلالاتها، والفروق بينها.

ويتفق هذا التصور مع تصور النحو التوليدي التحويلي للأسلوب، ويرى غرام هاف بأن الفرضية التي قام عليها نحو تشومسكي(Noam Chomsky)... والتي مؤداها" أن التركيب الباطن للجمل قد يكون الأساس العام لدلالة الألفاظ في جميع اللغات، وأنها تتخذ أشكالا نحوية مختلفة، لكنها مترادفة المعنى، ويمكن أن تسمى تلك الفروق المترادفة فروقا أسلوبية"[11]، ويمكن لنا أن نطبق هذا على صور البحور التي نراها مترادفة، ولكن الفروق بينها هي فروق أسلوبية في إيقاعها الموسيقى.

وكل أشكال الشعر وضروبه لا يمكن لها أن تسمو فنيا إلا بجناحي الصورة والموسيقى، أو كما يقول أصحاب البلاغة الجديدة لا قوام لها فنيا إلا بالموسيقى والصورة.[12]، والدراسة الأسلوبية لشعر شوقي بمنهجها المطبق لم تستطع الكشف عن التفاعل الفني الدلالي الإيحائي الرامز بين الموسيقى والصورة.

وموسيقى الشعر في جمالها الفني تتقاطع مع الموسيقي البحتة، وبهذا يكون الإيقاع العروضي ابن نظامين مادة وتنغيما، وهما مرتبطان باللغة الطبيعية في تفسير رسالتهما السيميوطيقية، وتبدو هذه العلاقات بين الجهات الثلاثة في هذه الترسيمة:[13]



هذه الترسيمة تحدد العلاقات بين هذه الأنظمة التي هي مصدر إثارة حسية صوتية جمالية، وكل منها يؤدي وظيفته الشعرية بحسب طبيعة نظام وحداته المشكلة لأنغامه، والتي تدخل ضمن العلامات السيميوطيقية التي لن تكون كذلك إلا باحتوائها لشروط ثلاثة بحسب بنفنيست وهي:

"أ- قائمة محددة من العلامات.

ب- قواعد للتنسيق تتحكم في تشكيل هذه العلامات.

ج- بغض النظر عن طبيعة المقولات التي ينتجها النظام وعدد هذه المقولات"[14]

وعلى العموم فإن الدراسة الأسلوبية للبنية العروضية للشعر العربي منذ نشأته، وما تلاها من المنجزات تتوخى النظرية الكمية الخليلية، وهذا لا يمنع من الاستئناس بالنظريات الصوتية المقطعية والنبرية إن كان ذلك ضروريا لتفسير بعض الجوانب الأسلوبية الصوتية، وتعميق النظرية الخليلية، أو توسيعها.

ثانيا. عبد السلام المسدي (التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر):

اخترنا دراسته في مجال الأسلوبية التطبيقية بعنوان "التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر" لقصيدة " ولد الهدى لأحمد شوقي " التي مطلعها:[15]

ولد الهدى فالكائنات ضياء وفم الزمان تبسم وثناء

لماذا هذا الاختيار؟ لأنها تتقاطع مع دراسة الطرابلسي في مدونته الشعرية الكلية التي اختارها ضمن وحدة من وحداتها النصية المتميزة الطويلة، وتضم (131) بيتا.

ويربط المسدي من البداية بين الحداثة وتطبيق المنهج الأسلوبي في الدراسات الأدبية وبخاصة الشعرية، يقول مسائلا القارئ العربي ما إذا كان "يسلم بداهة بقيم الحداثة النقدية أم يجادل أمرها "، وما حداثة النقد إلا في اختيار المناهج الحداثية ومنها "علم الأسلوب: هذا الوليد الذي احتضنته اللسانيات، وأينع في رحابها، فاستبشر به النقد الأدبي، واستضافه."[16]

ويفرق بين الأسلوبية التطبيقية والنظرية، ويرى بأن الأولى سلكت سبيل استقراء قواعد من مقاربات نقدية لنصوص، والثانية اتجهت إلى الاستنباط لإرساء أسس التجريد والتعميم، وهما لا يستغنيان عن بعضهما، كما لا يتم نشاط أحدهما بمعزل كلي عن الآخر بل يرتبطان بروابط جدلية شأنهما شأن أي علم يقبل التفريع تنظيرا وتطبيقا [17]

ويرى التمييز بين الاثنين يرجع إلى التباين والاختلاف الكبير في الأسلوبية التطبيقية والتوحد النسبي في الأسلوبية النظرية يقول: "توحدت وجهات النظر في حقل الأسلوبية النظرية " [18]، وأما الأسلوبية التطبيقية فتعددت مشارب العمل فيها "حتى لتكاد تتكاثر بحسب عدد الأسلوبيين التطبيقيين" [19]، وهذ الحقيقة المنهجية بين التنظير والتطبيق عامة تخص كل المناهج، فالتنظير من طبيعة منطقه يحاول دائما إرجاع المتعدد إلى الواحد، ونمثل بذلك بالنظرية التوليدية التحويلية لشومسكي(**Noam Chomsky**) التي أرجعت الكم الهائل من اللغات إلى نظرية واحدة، لكن عند تطبيقها على كل لغة على حدة يعود الواحد إلى أصله المتعدد، وهذا ينطبق أيضا على الدراسات التطبيقية الأسلوبية، أو غير الأسلوبية، لكن المسدي يعود لينفي التعدد الهائل في التطبيق، ويرجعها إلى منهجين كبيرين: "أحدهما

يتجه فيه المحللون الأسلوبيون إلى دراسة أثر واقعة أسلوبية واحدة، ويتتبعها في نص واحد، أو مجموعة نصوص، أي بمعنى استواء المنهج الأسلوبي التطبيقي الذي يتتبع ظاهرة أسلوبية لا يراعي في تحليله الأسلوبي نظام تواردها بالتتالي، أو التي تستقصيها في أجزاء النص كله" [20]

ويصطلح على منهج هذه الدراسة التطبيقية الأسلوبية "بأسلوبية التحليل الأصغر"، أو"أسلوبية السياق"، أو" أسلوبية الوقائع "، ويرى بأن هذا المنهج بإمكانه" أن يربط بين التناول اللغوي والتحليل الأدبي ربطا ميدانيا ولكنه يظل حبيس السياق الذي يعرض له."[21]،

والمنهج الأسلوبي التطبيقي الثاني يسميه "أسلوبية التحليل الأكبر"، أو"أسلوبية الأثر"، أو" أسلوبية الظواهر "، ويظهر خاصة عند مواجهة "الأثر الأدبي المتكامل سعيا إلى اسكناه خصائصه الأسلوبية، فيأتي البحث حركة دائمة بين استقراء واستنتاج ...وفي هذا المضمار يتوارد الإحصاء والمقارنات العددية وضبط التوترات"[22]، وبمعنى آخر فهي دراسة كاملة لنص أو نصوص من جميع مستوياتها الأسلوبية، ولكل مكوناتها ووقائعها، والسمات الأسلوبية التي تتضمنها، والتي تختلف بحسب طبيعة هذه النصوص وجنسها.

ويرى إمكانية البحث عن استخدام مصطلح آخر قد يجمعهما والمتمثل في "أسلوبية النماذج " الذي يعني الكشف عن "النموذج الأسلوبي من خلال النموذج النصاني ...حيث تقوم معدلا تطبيقيا بين أسلوبية الوقائع وأسلوبية الظواهر فتكون بذلك "أسلوبية النص " مثلما كانت "أسلوبية السياق "، و"أسلوبية الأثر" التي تنطلق من قواعد التحليل الميداني، وفي الوقت نفسه تسعى" إلى إدراك محور الدوران بين الجزء والكل، فيصطنع جسرا من التواصل يفيد فيه الشرح النصي قواعد التأسيس النظري "[23]

وقد اختار المسدي ظاهرة أسلوبية سماها "التضافر الأسلوبي "، وعرفه بأنه البنى المحددة للفعل الإبداعي، وهي المفتاح لكل الظواهر الأخرى ومن أهم أنماطها: نمط "التفاصل " المبني على التمايز والاختلاف الموضعي في توزيع العناصر الأسلوبية في سلسلة التوارد بهذه الكيفية أ+ب +ج+ د...

والنمط الثاني: انتظام العناصر الأسلوبية بطريقة "التداخل "حسب هذا النظام التمثيلي (اب +ب ج +ج د) +(دب +ب ا + اج)

والنمط الثالث هو نظام "التراكب "، ويعرفه بأنه توزيع " المجموع إلى كتل ترتصف فيها الأجزاء ارتصافا متناظرا تتقابل فيه الصور تقابلا متتاليا " على النحو الآتي (ا+ب+ج)+ (ب+ج+ا) +(ج+ا+ب)

وبعد هذا التصور الافتراضي يرجع إلى نظام التضافر في قصيدة "ولد الهدى"، فيكشف عن أنماط نظام السلاسل الأربعة المعيارية بحسب المفاصل والمضامين والقنوات والبنى النحوية، والمعيار الأول يقسم القصيدة إلى ثماني مجموعات دلالية تترابط بسبعة مفاصل، وهذه المجموعات متقاربة في حجمها، والمعيار الثاني دلالي مفصلي أيضا يقسم النص الشعري إلى محاور دلالية ثلاث: محور دلالاته الدائرة حول شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم، والمحور الثاني تتمحور دلالاته حول الإسلام، والثالث خاص بالمسلمين، ثم يقوم بربط هذه الدلالات الشعرية بمرجعياتها المفهومية التي تنتج ما أسماه "جهازا مضاعفا" بعلاقاته الثلاثية الشعرية والمرجعية والمفهومية، والأولى تتفرع إلى بنية

الشعر، وبنية الدلالة، ورد فعل المتلقي، والثانية تتفرع إلى شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم والإسلام، والأمة الإسلامية، والثالثة تتفرع إلى المرسل (بالفتح)، والرسالة والمرسل إليه.

وبعد هذا الاستغراق في الكشف عن النظام التخطيطي الدلالي البنيوي للقصيدة يعود إلى الوقوف عند كل مقطع شعري مفصلي دلالي لهذه القصيدة، فيركز تارة على التحليل الأسلوبي الممزوج بالنقد الانطباعي التأثري كما هو واقع في المقطع الشعري الجهادي الآتي من القصيدة نفسها:[24]

الخيل تأبى غير (أحمد) حاميا　　وبما إذا ذكر اسمه خيلاء

شيخ الفوارس يعلمون مكانه　　إن هيجت آسادها الهيجاء

وإذا تصدى للظبى فمهـــند　　أو للرماح فصعدة سمراء

وإذا رمى عن قوسه فيمينه　　قدر وما ترمي اليمين قضاء

من كل داعي الحق همة سيـــفه　　فلسيفه في الراسيات مضاء

ساقي الجريح ومطعم الأسرى ومن　　أمنت سنابك خيله الأشلاء

إن الشجاعة في الرجال غلاظـــة　　ما لم تزنها رأفة وسخــــاء

يعلق على المقطع بقوله: "إن هذا القسم من رائعة "ولد الهدى" لا يتأمل فيه الأسلوبي إلا ويفطن إلى أن صياغته اللغوية قد جاءت من نسيج خاص مغاير لنمط الصوغ السائد في بقية القصيدة المطولة. وذلك أنه من الجزالة بحيث يلج بك في أغوار القاموس التاريخي البعيد، والسر فيه أن شوقيا قد عطف على أطراف الجهاد بمغازيه الإسلامية صور الحرب والفروسية كما رسمتها ريشة أيام العرب، وحفظتها لنا مطولات الشعر الجاهلي، فجاء هذا منثنيا على ذاك في تعانق إيحائي يجر الظاهرة الأسلوبية إلى بلوغ تمامها معنى ومبنى.

كذا يتضافر النغم الإسلامي، والاستبطان الجاهلي على سبائك اللفظ والتركيب والدلالة "[25]

ويلاحظ الانحراف عن الأسلوبية في هذا الكلام إلى نقد أفضل، وأحسن، وأجود بيت، أو مقطع، أو قصيدة قالتها العرب.

وعلى العموم فإن دراسة المسدي يغلب عليها الجانب التجريدي في كشفه عن العلاقات بين البنيات الأسلوبية الأمر الذي رشحها لإظهار عيب من عيوب النقد الأسلوبي البنيوي المستغرق في التجريدية الذي يسوي بين النصوص الأدبية، وقد يصلح هذا المنهج لتحليل الخطاب من الوجهة اللسانية، ولكنه لا يصلح للكشف عن قيمة وقوة الأساليب الفنية للأعمال الإبداعية الشعرية الرفيعة.

كما يكشف بوضوح عن أحد إشكاليات المنهج الأسلوبي الذي يتوسط طرفي محور الدرس اللساني والنقد؛ فهو إما أن يتجه إلى طرف النقد، فيفقد خصوصيته في الدقة العلمية، وإما أن يقترب إلى الطرف اللساني، فيفقد خصوصيته الجمالية، كما هو واضح في هذه الترسيمة:

النقد ◄———— الأسلوبية ————► اللسانيات

ولا يخفى أن ريفاتير(M. Riffaterre)[26] قد جاء بمفهومين إجرائيين القارئ العمدة، والانزياح السياقي للتخلص من هذا الإشكال والتمييز بين العناصر اللسانية ذات القيمة الأسلوبية والعناصر المحايدة

للإبقاء على تميز الدرس الأسلوبي عن الدرس اللساني والنقد الانطباعي كما يراهما في أسلوبية المدرسة الوضعية الفرنسية ومدرسة ليو سبيتزر (**Leo Spitzer**)[27] الألمانية.

وفي الحقيقة فإن جدوى أي دراسة تبدو في حالة ما إذا كانت تعرفنا بالنص وبالواقع وبأنفسنا أكثر مما كنا نعرف، وتربطهما بصيرورتهما التطورية والآنية، ومن ثم فإن تعرفنا على قيمة أي النص من خلال آليات إنتاجيته الإبداعية لا يمكن أن تلتمس خارج مكوناته الأسلوبية النوعية الجوهرية في تشكل وحداتها البنائية الكلية، ولا قيمة للأجزاء بعيد عن فهم وظيفتها في هذه الكليات، ولن يكون البطل الرئيس للإبداعية الأسلوبية في الشعر الغنائي غير الصورة والموسيقى، وبغيابهما من هذا التحليل غاب أيضا ملامسة جوهر الشعرية في هذا النمط من الدراسات، ولم تكشف إلا عن أجزاء التقطت من هنا وهناك، ووضعت لها مصطلحات تقيس علاقاتها، وأبعادها حسابيا وهندسيا بمنطق تجريدي يقتل جوهر الشعرية، وكان من الأجدر الانطلاق من قراءة نقدية أسلوبية لهذين الركنين الأسلوبيين الشعريين من خلال مستلزمات حقيقة ماهية النص من وجهة نظر الدرس الأسلوبي الجمالي الذي يقتضي بدوره تطعيم المنهج الأسلوبي، والانتقال من محور قرابة مناهج (النص المغلق) إلى محور قرابة(النص المفتوح) بالمراوحة النقدية في إطار تقنية التناص لأن هذا النص الشعري قيمته في القدرة على تمثل نصوص غائبة بكليتها الحسية الجمالية، واستدعائها بشكل استراتيجي من هويتها النصية الأسلوبية بكامل حمولتها الدلالية المشكلة لروح مضامينها، وجزئيات بنيتها المعجمية، والبلاغية، وعبقرية الشاعر تتمثل في هذا التحول والتوالد والتناسخ والتمثل الأسلوبي لنصوص مختلفة في مشاربها ومستوياتها الأسلوبية الفنية الحاضرة في نقطة واحدة زمن إبداع النص الجديد، ومن ثم فإن فهم هذا النوع من النصوص في تضافرها الحقيقي التراكبي التناصي الأسلوبي في درجته الأولى يقتضي الكشف عن آليات الأسلوب الشعري في المديحيات النبوية المتولدة من تناصها أساسا من السيرة النبوية والقرآن، والتاريخ الإسلامي، وفي الدرجة الثانية تناصها مع الشعر العربي في مديحياته وفخرياته وحماسياته.

ثالثا - محمد العمري وكتابه (البنية الصوتية في الشعر):

دراسة محمد العمري خصصها لجانب من الجوانب التي ترجع إلى أحد مستويات التحليل الأسلوبي والخاصة بالبنية الصوتية في الشعر، وقد حاول تحديد مجال البحث فكان ثنائي القطب من جهة المادة البلاغية، ومن جهة أخرى الشعرية القديمة، ثم حاول مرة أخرى تحديد المنهج، فجعله محصلة لمجموعة "من المفاهيم والأسس النظرية البنيوية في امتداداتها اللسانية والبلاغية والسيميائية "[28]، وبهذا التعدد فقد أحس أنه سيفهم ذلك تنصلا منه من أي التزام بمنهج واحد، ولكنه سيتحرك ضمن قرابة المناهج في مجال المحور الواحد، أو ما أسميناه بالأنزياح الداخلي المنهجي، والباحث قد قطع هذا التوجس ليحسم موقفه النقدي في "قراءة البلاغة القديمة على ضوء الشعرية البنيوية الحديثة"[29]، ولا يخفي إعجابه لحقيقة أن ما "بين البلاغة والشعرية ينتصب النص الشعري حكما "[30]، فهذا الحصر والتزاوج بين الشعرية وأدوات الوصف البلاغي لا يفهم منه إلا البحث عن مولود الأسلوبية أو البلاغة الجديدة في الفكر العربي النقدي الحديث.

وفي الحقيقة فإن الباحث حدد مصادر تكوين منهجه المتعدد، وقد ذكر ذلك صراحة وحصرها في الدرس البلاغي البديعي القديم المعروف بالموازنات الصوتية التي تتيح لنا بإمكانيات الإيقاعات الضرورية للتنويع في موسيقى الشعر بالإضافة إلى ذكره لجهود أستاذه محمد مفتاح وجمال الدين بن الشيخ في دراسته الرائدة للشعرية العربية لكون هذين يعتمدان على "مقاييس سيميائية أو لسانية حديثة يمكن ملاحظة ذلك في الجانب التطبيقي من كتاب "تحليل الخطاب ، واستراتيجية التناص " لمحمد مفتاح الذي أعار تعبيرية الأصوات أهمية خاصة، كما أن جمال بن الشيخ في كتابه "الشعرية العربية " ركز على التفاعل بين القافية والتجنيس؛ أي الأنساق التجنيسية شبه الموقعية التي تشكل جزءا من الحركة الداخلية في البيت "[31]

غير أن حقيقة منهج الباحث ينفتح على مناهج غربية لنقاد غربيين حداثيين وبالأخص جون كوهين(**Jean Cohen**) في كتابه "بنية اللغة الشعرية" و"اللغة الرفيعة " أو "اللغة العليا" بحسب ترجمة أحمد درويش[32]، وبليث (H.Plett) في كتابه "البلاغة والأسلوبية" الذي طبق فيه ما اصطلح عليه بالمنهج الأسلوبي السيميائي، وبخاصة في مفهوم الكثافة والفضاء والتفاعل بالإضافة إلى ما ذكره من تصنيفات لاتجاهات الشعرية الحديثة ومنها: الشعرية اللسانية لجاكبسون(**Jakobson**)، والشعرية اللسانية البلاغية لمولينو وطامين، والشعرية السيميائية البلاغية ليوري لتمان(**Youri Lotman**) وغيرها.[33]

وتمثل هذه الدراسة نموذجا للأبحاث الحائرة الهائمة العاجزة عن الاهتداء إلى السبيل المنهجي المفضل في دائرة الانزياح الداخلي أو الخارجي للمناهج، ويرجع هذا في رأينا إلى كثرة الإعجاب أمام المعرض المزدحم من المناهج في المشهد النقدي العربي الذي زادت شهيته دفعة واحدة نحو الحداثة والتخلص من قداسة القديم ووصاياه، ولو تم الأمر بهذه القناعة لزال الإشكال ولكن الباحث جمع بين هذا الحشد من المفاهيم والتصورات لمناهج حداثية في ضيافة البلاغة العربية بمنهجها المعياري المعروف.

ويرى الباحث أن هذه البنية الصوتية للشعرية العربية ثلاثية التكوين من أوزان عروضية وموازنات صوتية وأداء تأويلي شفوي، واختار هذا التحديد الذي يتفق مع بعض التصورات، ويخالف بعضها الآخر التي قد ترفع من حجم التكوين إلى الرباعي أو الخماسي التشكيل، فهذا تودوروف(Tzvetan **Todorov**) يتبنى التصور الثلاثي المتكون من الوزن والقافية والأطر الثابتة،[34]وبعضهم يضيف إليها الموازنات الصوتية فتصبح رباعية، وقد يضاف الأداء فتصبح خماسية في بعض نظام أشعار اللغات الأخرى بحيث يكون فيها الأداء بنبره يرقى إلى حيازته على الوظيفة التمييزية الفاصلة للحدود الدلالية للوحدات اللسانية ذات المعنى التعييني المباشر التقريري، أو التضميني غير المباشر الإيحائي، وهكذا فإن الدارس قسم بحثه إلى مدخل وثلاثة فصول تناول في المدخل مفهوم الموازنات والبحث عن المنهج الملائم لدراستها ومقاييس التوازن الصوتي، وفي الفصل الأول كثافة الموازنات وتراكمها في النص الشعري، وفي الفصل الثاني خصصه لدراسة فضاء التوازن الصوتي، وفي الفصل الثالث تناول فيه تفاعل الصوت والدلالة.

وجماع القول فإن هذه الدراسة يغلب عليها الجانب التقعيدي التجريدي التقني من خلال مدونة شعرية مفتوحة على التراث الشعري العربي القديم كله، الأمر الذي جعل حضور النص المدروس ووظيفته تتقاطع كثيرا مع مفهوم الشاهد في الدرس البلاغي القديم بمنهجه المعياري الذي لا يشترط غير تمثيله الكامل والواضح للمسألة الأسلوبية، ولا يهتم بالمستوى الفني، ومن ثم يتساوى النص الرديئ بالنص الجيد، ولنأخذ مثلا من دراسته للتوازي، و يذكر له شواهد قد يكون بعضها مكررا معادا في أكثر من كتاب بلاغي قديم أغلبها متفاوت في مستواها الفني لاحظ مثلا هذه الشواهد :[35]

إن لنـــــا لكنـــــه مبقة مفنة

متيحـــــة معنـــــه سمعنة نظرنة

كالذئب وسط القنة إلا تره تظنة

فهذا النص أقرب إلى الشعر العامي، والذي وضع إلى جانب نصوص أخرى جيدة مثل:[36]

هباط أودية حمال ألوية شهاد أندية، سرحان فتيان

هذا نموذج من الدراسات التي تزاوج بين البلاغة العربية في التحليل الشعري التطبيقي وتدعمه بالنظرية الشعرية والأسلوبية والسيميائة.

رابعا . محمد عبد المطلب في كتابه (قراءات أسلوبية في الشعر الحديث):

يضم هذا الكتاب مقاربات نقدية أسلوبية تطبيقية لأعمال شعرية كاملة أو لدواوين أغلبها من شعر التفعيلة لأربعة عشر شاعرا درسهم بشكل مدونات منفصلة، بالإضافة إلى تمهيد وتقديم حدد فيهما بشكل إجمالي المنهج المختار للتطبيق والظاهرة الأسلوبية المختارة للاستقصاء في الأعمال الكاملة أو الجزئية لكل شاعر على حدة. فما هي ملامح هذا المنهج؟ وما الظواهر الأسلوبية المرشحة للتحليل الأسلوبي؟ [37]

إن الدارس يرفض من البداية المناهج السياقية الخارجية التاريخية، فيقول:" برغم الحداثية النقدية، فما زال هناك توجهات تركز همها على مناطق لا تدخل أساسا في تكوين النص الأدبي، كالسياسة والاجتماعيات والتاريخ... ومع أهميتها في التنوير الخارجي للأدبية، فإنها لا تعد حقيقة من جوهرها، ولذا نرى أن مكانها هو تاريخ الأدب لا الأدبية." [38]، ثم يقر بسيادة تيار الأسلوبيات في الساحة النقدية، وأصبح المارس الأول لفعالياتها الجمالية "، ثم يذكر ببعض المحاذير المنهجية عن الأسلوبية منها سيطرة الدرس اللغوي، وسيطرت المفاهيم التي تحاول إقصاء المبدع من المشهد الإبداعي نهائيا، أو ما يعرف "بموت المؤلف"، ويحاول حل هذا الإشكال من خلال طرحه لمفهوم بعض المصطلحات منها مثلا مفهوم "الخطاب" الذي شاع استخدامه في الدراسات اللغوية والأسلوبية، ويشير بدلالته إلى ملازمة حضور الطرف الأول في كل عملية تواصل لغوي أو أدبي مهما كانت طبيعة هذا الحضور، وبهذا الموقف النقدي، فهو ينحاز إلى الأسلوبية التعبيرية لبالي (Bally)التي تقصي النص الأدبي في دراستها للأساليب، وتقتصر على الخطاب الشفوي العفوي العادي، ومن ثم فهو يناقض نفسه، ويتبنى ما أسميناه بالانزياح الخارجي المنهجي، وهذا يمثل إشكالا في الخلفية المعرفية المتناقضة بين أغلب عائلات المناهج الكبرى.

والباحث لا يرى مانعا في الجمع بين الأسلوبية والشعرية في دراسته لهذه المدونات الشعرية المختلفة؛ أي ما أسميناه بالانزياح الداخلي المنهجي، وأول مدونة يخصها بالدراسة ديوان عبد القادر القط بعنوان ذكريات الشباب، وأغلب شعره خليلي في نظامه الموسيقي، ويركز عل اختيارات الشاعر لمعجمه الشعري بحسب التصنيف النحوي القديم: الأسماء والأفعال والحروف، وما ينتج عنها من علاقات أسلوبية بالتوافق أو التضاد، ثم درس دور الألوان، ويصل في النهاية إلى الكشف عن العلاقة بين شخصية الشاعر، وحالته النفسية واختياراته الأسلوبية المعجمية في هذه المرحلة من حياته.

واختار في دراسته الثانية ديوان "الوقوف على الأطلال في أشجار من الأسمنت" لعبد المعطي حجازي، وحاول أن يبرز الخصوصية الأسلوبية لهذا الديوان والمتمثلة أساسا في الصور المعبرة عن محاور دلالية تخص صراع الزمان والمكان، والاستفادة من بعض التقنيات البلاغية من خلال بنية (التقابل) نحو قوله:

هذه ريحها، كان رحيلي

وعودتي اليوم صحوي

وصراع المكان والزمان وأسلوب التقابل واضح بين رحيلي وعودتي، ونكتفي بهذا القدر الذي يكشف عن طبيعة الدراسة ومنهجها.

الخلاصة:

كل هذه المقاربات تمثل توجها أسلوبيا واضحا بحيث نجد التحليل الأسلوبي التطبيقي عند الطرابلسي يجمع بين الدرس البلاغي العربي، والمدرسة الأسلوبية الوضعية الفرنسية التي يمثلها ماروزو(J.Marouzeau)[39] وكروسو(Cressot)[40]، والتي أعقبت المدرسة التعبيرية لبالي(Bally)، ودراسة المسدي أقرب إلى المدرسة الأسلوبية البنيوية الفرنسية التي تتقاطع كثيرا مع الشعرية والسيميائية والدلالية كما هي عند بارت(**barthe**)[41]، وتودوروف، وجرار جنيت(**Gérard Genette**)، وكريماس(**Greimas**)[42]، وجون كوهين(**Jean Cohen**)، وبيار قيرو(**Pierre Guiraud**)[43]، وغيرهم، ودراسة محمد العمري تجمع بين الدرس البلاغي العربي والمدرسة الأسلوبية السيميائية كما هي عند بليث(H.Plett)[44]، ودارسة عبد المطلب تجمع بين الدرس الدلالي ومدرسة ليو سبتزر(**Leo Spitzer**) والشعرية، وهناك عشرات الرسائل الجامعية تختار مدونة لشاعر واحد أو لمجموعة شعراء، و تدرسهم بحسب ما تعتقد أنه منهج أسلوبي، وبعكس ما ذهب إليه لمسدي في اختلاف الدراسات الأسلوبية التطبيقية بحسب عدد الدارسين فإن الدراسات الأسلوبية التطبيقية العربية وبخاصة في مذكرات الماجستير تكاد تكون نسخا مكررة لا تختلف إلا في المدونات وحتى هذه تكاد تخلو من التميز.

وربما نستثني بعض الدراسات الأكاديمية وبخاصة بعض رسائل الدكتوراه المتميزة القليلة التي طبقت المنهج الأسلوبي لمدونة شعرية تخص إقليما من الأقاليم العربية، وقد اخترنا رسالة الهاشمي العلوي الذي طبق المنهج الأسلوبي في دراسته للشعر البحريني في مدى زمني يمتد بين سنتي (1930-1980) وقدمها إلى القراء بعنوان "السكون المتحرك "، ويقصد بالسكون البنية وبالمتحرك الأسلوب، ويرادف الدارس في خطة تحليله الأسلوبي بين "المضمون المتشكل "، و"الشكل المتضمن " من خلال

استخدامه لمصطلحات ثلاث هي: بنية المضمون، وبنية اللغة ، وبنية الإيقاع: ويرى أن مجال الأولى العاطفة والفكرة، والثانية التخييل والتركيب والثالثة التكوين والإطار، وبهذا التكوين التشكيلي الجمالي تصبح البنية عرضة أبدا لحركة الأسلوب ومظاهره العدولية المختلفة كما يجعل حركة " الأسلوب " عرضة بدورها لكبح جماح القواعد البنيوية، ورسالة هذا الباحث فيها إضافات ولفات كثيرة لم تكن في بحث أستاذه الطرابلسي عن الشوقيات.

وجماع القول فإن الدراسات الأسلوبية النظرية العربية هي مجرد نقل وتكرار وترويج للنظريات الأسلوبية الغربية ومناهجها، والدراسات التطبيقية أكثر التصاقا بالتراث البلاغي العربي واستيعابا للدرس الأسلوبي الحديث، ولكنها تتعدد تفصيلاتها المنهجية بحيث يكاد يكون مساويا لعدد الدارسين، وهذه من إشكاليات النقد التطبيقي عامة في جميع المناهج.

الهوامش:

---

[1]- محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ، 1981، ص9-10

[2]-ينظر المرجع نفسه ص 10

[3]- ينظر المرجع نفسه ص 10

[4]- ينظر معمر حجيج ، استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق ،دار الهدى ، الجزائر ، 2007، ص 60-61

[5] ينظر. Hardy Alain. Théorie et méthode stylistiques de M. Riffaterre. In: Langue française, n°3, 1969 pp. 90-96

[6]– المرجع نفسه ، ص 17

[7] -T.Todorove, dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage Seuil, paris, 1972, p99

[8]- محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ، 1981، ص 17

[9]- المرجع نفسه ، ص 17

[10]- المرجع نفسه ، ص 21-140

[11]- غرام هاف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاهم سعد الدين ، ص 23.

[12] -انظرGroup » m « , la rhétorique générale ,édition de Seuils , Paris ,1982, p 10

[13]- معمر حجيج ،خصائص موسيقى المغربي ،رسالة دكتوراه ،مخطوط ،جامعة الجزائر،2002،ص 245

[14] سيزا قاسم، ونصر أبو زيد، مدخل إلى السميوطيقا، ص:183.

[15]- أحمد شوقي ، الشوقيات ،المجلد الثاني ، دار الكتاب العربي، بيروت ،لبنان ص 124

[16]- عبد السلام لمسدي ،النقد والحداثة ، دار الطليعة ،بيروت ، ط1، 1983، ص 71

[17]- المرجع نفسه ، ص 72

[18]- المرجع نفسه ، ص 72

[19]- المرجع نفسه ، ص 72

[20]- ينظر المرجع نفسه ، ص 72

[21] - المرجع نفسه ، ص 72

[22] - المرجع نفسه ، ص 73

[23] - المرجع نفسه ، ص 76

[24] - المرجع نفسه ، ص 68

[25] - المرجع نفسه ، ص 90

[26] - ينظر M, RIFFATERRE*Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion. (présentation et traduction par Daniel Delas) . (1970),pp 120-

[27] - ينظر Etienne Karabétian .Histoire des stylistique,p 70-84

[28] - محمد العمري ، البنية الصوتية في الشعر ، الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء ،المغرب ،ط 1 1990، ص 5

[29] - المرجع نفسه ، ص 6

[30] - محمد المرجع نفسه ، ص 15

[31] - المرجع نفسه ، ص 14

[32] - جون كوهين ، اللغة العليا ، ترجمة أحمد درويش ، طبع المجلس الأعلى للثقافة ن مصر 1995

[33] - ينظر محمد العمري ، البنية الصوتية في الشعر ، الدار العالمية للكتاب ،الدار البيضاء المغرب ، ط 1 1990، ص 20

[34] - O.ducrot. T. Todorov . dictionnaire . encyclopédique du Sciences de langage/ p : 241

[35] - محمد العمري ، البنية الصوتية في الشعر ، الدار العالمية للكتاب ،الدار البيضاء المغرب ، ط 1 1990، ص 149

[36] - المرجع نفسه ، ص 150

[37] - محمد عبد المطلب ، فراءات في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، 1995، ص 11

[38] - المرجع نفسه، ص 11.

[39] : ينظر –J. Marouzeau.Précis Stylistique Française .Masson . Paris1969

[40]-ينظر Marcel Cressot .Le Style Et ses Techniques .Presses Univesitaires De France

[41] - ينظرR , Barthes ,et autres ,Analyse structurale du Récit, édictions du seuils ,paris ,1981,p 29

42 -J. Greimas et courtes Sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du langage P: 366 .

[43] - ينظر GUIRAUD, Pierre, la stylistique, presses universitaires de France 1970.p99-102

[44]-- هنريش بليث ، "المقدمة " البلاغة والأسلوبية ،ترجمة محمد العمري ،دار سال الدار البيضاء (د.ت) ص38

التقطيع الصوتي في الشعر الجاهلي
وصف وتحليل

د. البشير مناعي
جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

الملخص :
يُعد الاهتمام بالموسيقى والإيقاع في الشعر العربي (الجاهلي) أحد أهم الجوانب الفنية الرئيسية لبناء المعنى وربطه بتجسيد الأحاسيس والمشاعر النفسية لدى الشاعر العربي ،وهذا لما تنطوي تحته من محسنات لفظية وأنغام صوتية تساهم في التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيير من لذيذ الوزن ، لتنقل الشعر من مجرد ألفاظ وإيقاع إلى لحن وجداني تطرب له الأحاسيس وتهتز له المشاعر ، لتكشف للمتلقي عما يختلج في نفسية المبدع ، ويكون هذا بتوظيف العناصر الإيقاعية الداخلية خاصة ، كالتكرار والتقطيع الصوتي الذي يجمع بين حسن التركيب اللفظي وحسن التوظيف الموسيقي .

Abstract :
The interest in music and rhythm in Arabic poetry (pre-Islamic)is considered as One of the main technical aspects of the construction of meaning and linking it to the sensations embodying and mental feelings of the Arab poet, this is because it contains verbal enhancers and melodies that contribute into the fusion of systems parts and make together a great fusion, so that it takes the poem from just words to a rhythm of a sentimental melody which delights human sensation and shakes his/her feelings, revealing to the audience what beats in the psyche of the creator, and this can be achieved by hiring private internal rhythmic elements, as the repetition and transcription of voice which combines good verbal composition and good music hiring.

توطئة :
إنّ المتأمل في شعرنا القديم عموما والجاهلي بالخصوص يجده حافلا بأنماط موسيقية داخليّة متنوّعة " وهذا التنوّع الموسيقي الداخلي إنما ينبع من هذه الرتابة الموسيقية الخارجيّة نفسها التي تتمثّل في هذه الأشكال الموسيقية المعروفة بالبحور"[1] .
فظروف الشاعر النفسية والاجتماعيّة والطبيعيّة والتي تتسم بتقلّبها وعدم ثباتها واستقرارها هي التي دعته إلى محاولة خلق معادل يوائم بين عواطفه وبين الموسيقى الداخليّة ، ومعنى ذلك أنّ

هذه الأنماط الإيقاعية " قد استحالت على يد الشاعر الجاهلي إلى أدوات وآلات موسيقية خالصة ، يستخرج من العزف عليها ما يستخرجه الموسيقي عن طريق العزف على آلاته المختلفة " [2].

ويمكن الإشارة إلى نمطين مهمّين من الإيقاع الداخلي ، كان الشعراء القدامى يعوّلون عليهما من خلال المزج بينهما في العمليّة الإبداعيّة هما التكرار والتقطيع الصوتي [3] ، والذي يهمّنا منهما هو النمط الثاني ، والذي آثرنا أن نوليه بالدراسة عند الشعراء الجاهليين ، وقد تمّ التركيز على الشعراء الصعاليك الجاهليين لما لها من خصوصية في البناء الفني لأشعارها:[*]

. التقطيع الصوتي :

وهو الذي يعتمد نمطا إيقاعيا في ترتيب الكلمات داخل البيت الشعري معتمدا الجناس والإزدواج والتصريع والموازنة بين الكلمات والمقاطع بما يسهم في الكشف عن ذلك التفاعل بين الصورة المتخيّلة والجانب الإيقاعي ، ويكشف بذلك عن جماليّة البنية الإيقاعية ودلالتها .

والمتأمل في هذه الأشكال الإيقاعية يلمس خاصيّة مشتركة جامعة بينها ، وهو ما اصطلح عليه : قانون التوازن [4]، هذا القانون تعدّدت تسمياته عند النقاد العرب ، إذ منهم من يطلق عليه : التعادل وآخرون يدعونه التكافؤ ... [5]

وينضوي تحت هذا القانون ألوان مختلفة حسبنا منها مجموعة نرى فيها تمثيلا لمظاهر إيقاعيّة في البناء اللغوي لشعر الصعاليك ، وهذه الألوان هي : التجنيس ، التوازي ، التطريف والتوازن .

أ . التجنيس :

يعتبر الجناس من مظاهر الموسيقى الداخلية في الشعر ومردّ ذلك تجانس طرفيه صوتيا (في الشكل) واختلافهما في المدلول . ويكشف التجنيس عن مهارة الشاعر في نسج الكلمات وبراعته في ترتيبها وتنسيقها . وقد قسّم البلاغيون الجناس قسمين : تام وغير تام ، فأما التام فهو ما اتّفق فيه الركنان في أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها الحاصلة (من الحركات والسكنات) وترتيبها ، وأما غير التام فهو ما اختلف ركناه في واحد من الأمور الأربعة التي يجب توافرها في الجناس التام [6] ؛ فإن اختلف الركنان في أنواع الحروف سمي الجناس (مضارعا) بشرط أن يكون الحرفان متقاربين في المخرج ، فإن كانت الحروف متباعدة فيه سمّي (لاحقا) ، وإن اختلفا في عدد الحروف سمّي (ناقصا) ، وإن اختلفا في الهيئة (الحركات والسكنات والنقط) فهو على ضربين : (محرّف) و(مصحّف) ، وإن اختلفا في الترتيب سمي (مقلوبا) [7].

● **. الجناس التام :**

إنّ النظرة الفاحصة لشعر الصعاليك تؤكّد خلوّه من هذا النوع من التجنيس ؛ إذ لم يرد إلا في قول الشنفرى وهو الأنموذج الوحيد :

يقول الشنفرى :[8]

ولسْتُ بمِحْيَار الظَّلَامِ إذَا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجِل العِسِّيفِ يَهْمَاءُ هَوْجَلُ

فقد اتفقت (هوجل) الأولى والثانية في عدد الحروف ونوعها وهيئتها الحاصلة ، بالإضافة إلى ترتيبها ، مع التأكيد على التباين في الدلالة ، لأنّ الاتفاق فيها يجعلنا ندرج ذلك ضمن التكرار ومعنى هوجل الأولى الرجل الطويل القامة ، فيه حمق وبله ، أمّا الثانية فقد قصد بها الشديد المسلك المهول [9]، وللتجنيس في هذا البيت إيقاع جماليّ مردّه هذا التكرار في شكل الكلمة مع التنوّع في الدلالة ، بالإضافة إلى ما اعتمده الشاعر من تقديم وتأخير أضفى نوعا من الطرافة على الأسلوب ؛ إذ قصد الشنفرى : لست بمحيار الظلام ـ أي لا أتحيّر ـ إذا انتحت يهماء هوجل هدى الهوجل العسّيف . فالشاعر ذو جرأة تجعله لا يتحيّر في الوقت الذي يتحيّر فيه الناس .

● **الجناس اللاحق :**

وهذا النمط من التجنيس يستخدم بأوجه مختلفة بحسب موضع الاختلاف ؛ أي بين الوحدتين الصوتيتين في أوّل الكلمتين ، أو في الوسط ، أو في آخر الكلمتين ، ومنها ما ورد عند تأبّط شرّا :

[10] **إِذَا سُدَّ مِنْهُ مِنْخَرٌ جَاشَ مِنْخَرُ   فَذَاكَ قَرِيعُ الدَّهْرِ،مَا عَاشَ،حُوَّلٌ**   01

[11] **حَرَّقَ باللَّومِ جلدِي أيَّ تَحْرَاقِ   يَا مَنْ لِعَذَّالةٍ ، خَذَّالةٍ ، أشِبِ**   02

نمط التباين الدلالي		نمط التباين الصوتي		الوحـــــدة الـــصوتية المتباينة		المتجانسان	
نَفَذَ	العيش	الغاري	الحلقي	ج	ع	جَاش	عاش
الرجل الذي يكثر الخذلان	الرجـــل كثيـــر اللوم	الطبقي	الحلقي	خ	ع	خذَّالة	عذَّالة

فنلاحظ أن الكلمتين (عاش، جاش) اختلفتا في وحدة صوتية واحدة هي المسؤولة عن تغير المعنى، وقد جاءت هاتان الوحدتان متباعدتين في المخرج حيث أنّ: صوت (العين) مصدره الحلقي وذلك بتضييق الحلق، وصوت (ج) صدر من المخرج الغاري وذلك باتصال مقدمة اللسان بالغار[12].

وظهر الجناس اللاحق في هذا الأنموذج بين كلمتين (عذَّالةٍ، خَذَّالةٍ) وهو أيضا في هذا المثال وقع في أول الكلمة، بين فونيم (ع) الحلقي ،وفونيم (خ) الطبقي، وقد أدى الاختلاف في الفونميين إلى تباين دلالة الكلمتين، إذ أن (عذَّالةٍ) تدل على الرجل كثير اللوم أما (خَذَّالةٍ) فتدل على الرجل الذي يكثر خذلانه.

وقد ورد هذا اللون من التجنيس عند **الشنفرى** في مواضع عديدة ، منها :

[13] **عَوَازِبُ نَحْلٍ أخْطَأَ الغَارَ مُطْنِفُ   كأنَّ حَفِيفَ النَّبْلِ مِنْ فَوْقِ عَجْسِهَا**   01

[14] **سَرَى رَاغِبًا أوْ رَاهِبًا وَهْوَ يَعْقِلُ   لَعَمْرُكَ مَافي الأرْضِ ضِيقٌ على امْرِئٍ**   02

[15] **شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٍ وَبُسَّلُ   مُهَــرَّتَة فُــــوهٌ كَــــأنَّ شُدُوقَـــهَا**   03

الملاحظ أنّ الاختلاف بين الوحدتين الصوتيتين في الثنائيات المتجانسة (نبل ، نحل) و(راغبا ، راهبا) و(شدوق ، شقوق) كانت في الوسط ؛ ففي الثنائيّة الأولى بين النون والحاء ، وفي الثانية الغين والهاء ، وفي الثالثة بين الدال والقاف ، وهذا التباين على مستوى الوحدات الصوتيّة يلخّصه الجدول التالي :[16]

نمط التباين الدلالي		نمط التباين الصوتي		الوحدات الصوتية المتباينة		المتجانسان	
نوع من الحشرات	سلاح	وسط حلقي	شفوي	ح	ب	نحل	نبل
خائفا	محبّا مريدا	حلقيّ	لهويّ	هـ	غ	راهبا	راغبا
تصدّعات وفرج	زاوية الفم من باطن الخديّن	لهويّ	أسنانيّ لثويّ	ق	د	شقوق	شدوق

وقد استعمل الشاعر تلك الثنائيات المتجانسة وفق نظام فنيّ محكم ، ومتباين ؛ إذ في المثال الأوّل ورد لفظ في الصدر وآخر في العجز يفصلهما أربع كلمات ، أمّا في المثال الثاني ، فقد وردا في العجز بفاصل قصير هو (أو) العاطفة ، أمّا في المثال الثالث فلم يفصلهما فاصل ، حيث ورد اللفظ الأول في آخر الصدر والثاني في بداية العجز .

- **. الجناس المقلوب :**

لم يرد جناس قلب الكلّ في شعر الصعاليك مطلقا ، وقد ورد هذا النوع من الجناس محصورا في قلب البعض فقط ، وهو الذي ورد في موضع واحد فقط عند **الشنفرى** :[17]

وأَقْطَعَهُ اللاَّتِي بِهَا يَتَنَبَّلُ   ولَيْلَةِ نَحْسٍ يَصْطَلِي القَوْسَ رَبُّهَا

وقد ورد التجنيس بين لفظ (ليلة) التي تدلّ على الفترة التي تعقب النهار ، وبين الاسم الموصول (اللاتي) الذي يُدَلّ به على جمع المؤنّث .

- **. جناس الاشتقاق :**

وهو ما جمع بين ركنيه الاشتقاق [18] ، ويعتبر هذا النوع من التجنيس من أكثرها ورودا في شعر الصعاليك ، حسبنا منها هذ النماذج من شعر **عروة بن الورد** :

[19] فَمَأخَذُ لَيْلَى،وَهْيَ عَذْرَاءُ،أَعْجَبُ	إنْ تأْخُذُوا أسْمَاءَ مَوْقِفَ سَاعَةٍ	01
[20] وَ مَنْ يَسْأَلُ الصُّعْلُوكَ أيْنَ مَذاهِبُهْ	وَسَائِلَةٍ : أَيْنَ الرَّحِيلُ ؟ وَ سَائِلٍ	02
[21] وَ قَدْ طَلَبُوا إِلَيْكَ فَلَمْ يُقِيتُوا	يَقُول : الحَقُّ مَطْلَبُهُ جَمِيلُ	03
[22] مِنَ المَالِ يَطْرَحْ نَفْسَهُ كُلَّ مَطْرَحِ	وَمَنْ يَكُ مِثْلِي ذَا عِيَالٍ وَ مُقْتِرًا	04
[23] وَ مُبْلِغُ نَفْسٍ عُذْرَهَا مِثْلُ مُنْجِحِ	لِيَبْلُغَ عُذْرًا أَوْ يُصِيبَ رَغِيبَةً	05
[24] وَأَنِّيَ عَبْدٌ فِيهِمُ وَأَبِي عَبْدُ	فَيَا لَيْتَهُمْ لَمْ يَضْرِبُوا فِيَّ ضَرْبَةً	06
[25] مُثْرٍ ،ولَكِنْ بِالفَعَالِ يَسُودُ	مَا بِالثَّرَاءِ يَسُودُ كُلُّ مُسَوَّدٍ	07

[26] تُخَوِّفُنِي الأَعْدَاءَ والنَّفْسُ أَخْوَفُ أَرَى أُمَّ حَسَّانَ الغَدَاة تَلُومُنِي 08

اختلفت ثنائيات التجنيس في شعر عروة المتضمّن هذا النوع البلاغي من حيث أنماط كلماتها ، وإن كانت قد اتّفقت في طرف منها وهو الفعل ، أمّا الطرف الثاني في الثنائية فقد تراوح بين اسم الفاعل واسم المفعول واسم التفضيل والمصدر الميمي ومصدر المرّة . ويمكن وصف تلك الثنائيات على النحو التالي:

بنيته الصرفيّة	الركن الثاني	بنيته الصرفيّة	الركن الأوّل	البيت
مصدر ميميّ	مَأْخَذ	فعل مضارع	تَأْخُذُوا	01
فعل مضارع	يَسْأل	اسم فاعل	سائِلَةٍ/سَائِلٍ	02
فعل ماض	طَلَبُوا	مصدر ميميّ	مَطْلَبُ	03
مصدر ميميّ	مَطْرَحِ	فعل مضارع	يَطْرَحْ	04
اسم فاعل	مُبْلِغُ	فعل مضارع	يَبْلُغَ	05
مصدر مرّة	ضَرْبَةً	فعل مضارع	يَضْرِبُوا	06
اسم مفعول	مُسَوَّدِ	فعل مضارع	يَسُودُ	07
اسم تفضيل	أَخْوَفُ	فعل مضارع	تخَوِّفُ	08

الملاحظ في بنيات ثنائيات التجنيس غلبة الفعل المضارع في طرف منها ، ولم يرد الفعل الماضي إلا في موضع واحد من الديوان ، أمّا الطرف الثاني من الثنائيات فقد تنوّع بين بنيات صرفيّة مختلفة .

أمّا عن رتب الثنائيات فالغالب وجود الفعل في الطرف الأول ، والمشتق في الطرف الثاني ، عدا ما ورد في البيت الثاني والثالث ، فإن الرتب خالفت المألوف ؛ فكان المشتق الأوّلَ والفعل الثَّانيَ .

خلاصة القول : لقد ساهم الجناس الاشتقاقي في شعر الصعاليك ببنيته الوافرة المتنوّعة في تحريك وتر الإيقاع الداخلي للخطاب الشعري عندهم "فالشاعر المبدع هو الذي يضع الحرف في موضعه المناسب له، ليحدث النغم الذي يريد"[27] وهو ما استطاعوا أن يجسّدوه في إبداعهم الشعري من خلال هذه الظاهرة البلاغية الجمالية ؛ظاهرة التجنيس بأنواعه .

ب . التوازي :

يعتبر التوازي من أشرف أنواع البديع ، وهو أن تتفق الكلمتان في الوزن وفي حروف الروي [28].

وللوقوف على حضور هذا اللون البلاغي في شعر الصعاليك ، حسبنا هذه نماذج من شعرتأبّط شرّا تحوي صورا منه :

[29] بِغَبْرَاءَ أَوْ عَرْفَاءَ تَغْذُو الدَّفَائِنَا فَزَحْزَحْتُ عَنْهُمْ أَوْ تَجِئْنِي مَنِيَّتِي 01

[30] قوَّالِ مُحْكَمَةٍ ، جوَّابِ آفَاقِ حَمَّالِ ألْوِيةٍ ، شهَّادِ أَنْدِيةٍ 02

[31] عَلَى سَرْحَةٍ مِنْ سَرَحٍ دَوْمَةً، شَانِقُ لَعَمْرُو فَتًى نِلْتُمْ ، كَأَنَّ رِدَاءَهُ 03

[32] نَفْسِي فِدَاؤُكَ مِنْ سَارٍ عَلَى سَاقِ يَسْرِي عَلَى الأيْنِ والحَيَّاتِ مُحْتَفِيًا 04

[33] حَرَّقَ بِاللَّوْمِ جِلْدِي أَيَّ تَحْرَاقِ	يَا مَنْ لِعَذَّالَةٍ ، خَذَّالَةٍ ، أَشِــــبِ	05
[34] كثيرُ الهَوَى،شَتَّى النَّوَى و المَسَالِكِ	قَلِيلُ التَّشَكِّي لِلْمُهِمِّ يُصِيبُـــــــهُ	06
[35] فَيَا خَيْرَ مَسْلُوبٍ، وَيَا شَرَّ سَالِبِ	سَلَبْتَ سِلاَحِي بَائِسًا ، وَشَتَمْتَنِي،	07
[36] وَ وَسِيلَةُ لَكَ فِي جَدِيلَةَ فاذْهَبِ	مَنَّ الإلَهُ عَلَيْكَ فَاحْمِلْ مَنَّـــــهُ	08
[37] خَيْرَ البَرِيَّة عِنْدَ كُلِّ مُصَبَّحِ	فَهُمُ وَعُدْوَانُ قَوْمٌ إنْ لَقِيتَهُـــمْ	09
[38] أَطَالَ نِزَالَ المَوْتِ حَتَّى تَسَعْسَعَا	عَلَى غِرَّةٍ أَوْ جَهْرَةٍ مِنْ مُكَانِـــسٍ	10

وللكشف عن التوازي باعتباره لونا بلاغيا في شعر تأبّط شرّا ، إليك هذا الجدول الموضّح لصور التطابق من حيث الوزن المقطعي * :

الوزن المقطعي	الركن الثاني	الركن الأوّل	البيت
م ص م + م ص ص م	عَزْفَـاءَ	غَبْـرَاءَ	01
م ص م + م ص ص م	أَنْدِيـةٍ	أَلْوِيـةٍ	02
م ص م + م ص ص م	قـوَّالِ	حَمَّـالِ	02
م ص م + م ص م	دَوْمَـةَ	سَرْحَـة	03
م ص ص م	سَـاقِ	سَـار	04
م ص م+ م ص ص + م ص م	خَذَّالَـةٍ	عَذَّالَـةٍ	05
م ص + م ص ص	نَـوَى	هَـوَى	06
م ص + م ص م م	شَتَمْـت	سَلَبْـت	07
م ص + م ص ص + م ص م	جَدِيلَـةَ	وَسِيلَـةُ	08
م ص م م	قَـوْم	فَهْـمُ	09
م ص م + م ص م	جَهْـرَةٍ	غِـرَّةٍ	10
م ص + م ص ص م	نِـزَالَ	أَطَـالَ	10

الملاحظ أنّ الكلمات القرائن المتوافقة في الوزن والروي قد غلب عليها النظام ثنائيّ المقاطع ، ولم يرد التوافق الثلاثيّ إلا في مثالين ، كما اعتمد تأبّط في ثنائياته على المقاطع الطويلة ؛ المغرقة في الطول أو المنتهية بصمت .

والملاحظة التي تستدعي التنويه هي البنية الموضعيّة للكلمات القرائن ؛ إذ اعتمد تأبّط شرّا في توزيعها على نظام هندسيّ غاية في الانسجام ؛ فمرّة تكون في بداية الصدر وبداية العجز ، وأخرى يعتمد فيها التجاور ، وثالثة تكون فيها كلمة في بداية البيت والثانية في نهايته ... ليحقق بذلك التوافق الإيقاعي ، وهو الغرض الأساس من هذا اللون البلاغي.

ج . التطريف :

وهو الاتفاق في الروي دون الوزن [39]، ولقد أحصينا شيوعه في شعر الصعاليك فوجدناه أكثرها انتشارا من بين أنواع المحسّنات ، ولعلّ مردّ ذلك اتّسامه بالسهولة وعدم التكلّف ، وهذا لا ينفي تلك الصبغة الجماليّة الإيقاعيّة التي يكتسيها الأسلوب بتوظيفه ، كما أنّه يسهم في كسر تلك الرتابة الإيقاعيّة[40] الناتجة عن التزام القافية والأنماط التجنيسية الأخرى ، كي لا يشعر السامع بالسأمة والملل ، ومن أبدع وأطرف ما وظّف الشعراء الصعاليك من هذا اللون :

. الشنفرى: ورد التطريف في مواضع عديدة ، اخترنا منها :

[41] طَمِعْتُ ، فَهَبْهَا نِعْمَةَ العَيْشِ زَلَّتِ فَوَاكَبِدا عَلى أمَيْمَةَ بَعْدَمَا 01

[42] فَلَوْ جُنَّ إنْسَانٌ مِنَ الحُسْنِ جُنَّتِ فَدَقَّتْ ،وجَلَّت،واسْبَكَرَّتْ ،وَأكْمِلَتْ 02

[43] أنِينَ المَرِيضِ ذِي الجِرَاحِ المُشَجَّجِ فَصَاحَتْ بِكَفَّيَّ صَيْحَةً ثُمَّ رَاجَعَتْ 03

[44] أُمَشِّي خِلاَلَ الدَّارِ كالأَسَدِ الوَرْدِ هُمُ عَرَفُوني نَاشِئًا ذَا مَخِيلَةٍ 04

[45] وغُودِرَ عنْدَ المُلْتقىَ ثمَّ سَائِرِي إذا احْتَمَلُوا رَأسِي وفِي الرَّأسِ أكْثَرِي 05

وهذا الجدول يوضّح علاقة البناء المقطعي الصوتيّ بين الكلمات القرائن :

البيت	الركن الأوّل	بنيته المقطعيّة	الركن الثاني	بنيته المقطعيّة
01	أمَيْمَة	م ص + م ص م + م ص م	نِعْمَة	م ص م + م ص م
02	اسْبَكَرّتْ	م ص م+م ص+م ص م+م ص م	أكْمِلَتْ	م ص م +م ص +م ص م
03	صَاحَتْ	م ص ص + م ص م	رَاجَعَتْ	م .ص .ص .+ م .ص .+ م .ص م
04	أسَد	م ص + م ص م	وَرْد	م ص م م
05	أكْثَرِي	م .ص .م .+ م .ص .+ م .ص ص	سَائِرِي	م .ص .ص .+ م .ص .+ م .ص ص

كلمات القرائن متّفقة في الروي مختلفة في الأوزان ، وهذا الاختلاف في الأوزان أخذ طابع التنوّع من مقاطع طويلة مغلقة وأخرى مفتوحة ، إلى مقاطع مغرقة في الطول ، كما تباينت من حيث عدد المقاطع ؛ إذ ورد منها ما هو أحاديّ المقطع والثنائيّ والثلاثيّ ، بل وذوات الأربع المقاطع كما في (اسبكرّت).

. تأبّط شرّا :

ومن أمثلة التطريف في شعره قوله :

[46] كَرَأسِ الهِرّ مَشقُوقِ اللِسَـــانِ إذَا عَيْنَــــانِ في رَأسٍ قَبـــيحٍ 01

[47] إذَا سُدَّ مِنْهُ مِنْخَرٌ جَاشَ مِنْخَرُ فَذَاكَ قَرِيعُ الدَّهْرِمَا جَاشَ حُوّلٌ 02

[48] عِيَابِي،ويَوْمِي ضَيِّقُ الحِجْرِ،مُعْوِرُ أَقُولُ لِلِحْيَانٍ، وقَدْ صَفِرَتْ لَهُمْ 03

[49]	عجوزٌ عَلَيْهَا هِدْمِلٌ ذَاتُ خَيْعَلِ	تَهَضْتُ إِلَيْهَا مِنْ جُثُومٍ كَأَنَّـــــهَا	04
[50]	سَفَاسِقَ قَدْ أخْلق ـ المِحْمــــلاَ	فَطَارَ بِقِحْفِ ابْنَةِ الجِـــنّ ذُو	05
[51]	بِوَجْهٍ تَهَــوَّلَ فَاسْتَغـــــــوْلاَ	وَطَالَبْتُهَا بُضْـــعَهَا فَالْتَـــــوَتْ	06

والجدول التالي يوضّح علاقة البناء المقطعي الصوتيّ بين الكلمات القرائن :

بنيته المقطعيّة	الركن الثاني	بنيته المقطعيّة	الركن الأوّل	البيت
م ص + م ص ص م	لِسَانِ	م ص م + م ص ص م	عَيْنَانِ	01
م ص م م	مِنْخَر	م ص م م	دَهْر	02
م ص م + م ص ص	يَوْمِي	م ص + م ص ص + م ص ص	عِيَابِي	03
م ص م + م ص م	خَيْعَلِ	م ص م + م ص م	هِدْمِل	04
م ص م +م ص م	أخْلَق	م ص + م ص ص+م ص م	سَفَاسِق	05
م ـص ـم ـ+ م ـص ـ+ م ـص ص	بُضْعَهَا	م ـص ـص+م ـص ـم+م ـص+م ص ص	طَالَبْتُهَا	06

نلاحظ أنّ الكلمات القرائن الواردة في الأبيات توافقت . إلى حدّ ما . في بنياتها المقطعية ؛ من أحادية إلى ثنائية إلى ثلاثية ، بل ورباعية المقطع ، ولم نجد هناك تباينا في أغلب شعر تأبّط من حيث المقاطع ، وهو ما يؤكّد سمة التوافق الإيقاعي ، خاصة وأنّ هذا اللون البلاغي (التطريف) لا يستدعي توافقا مقطعيا بقدر ما يتطلّب الاتفاق في الروي فقط .

. السليك بن السلكه : ومما قاله من شعر تضمّن هذا اللون البلاغي :

[52]	إِذَا مَا عَلَوْا نَشْزًا أَهَلُّوا وَأَوْجَفُوا	وَكَانُوا يَظُنُّونَ الظُّنُونَ وَ صُحْبَتِي	01
[53]	كَرَادِيسَ يَهْدِيهَا،إلى الحَيِّ، مَوْكِبُ	ثَكَلْتُكُمَا،إِنْ لَمْ أَكُنْ قَدْ رَأَيْتُهَا	02
[54]	ويَتْبَـــــع المُمَنَّعـــــَة النَّـــــوارا	يعافُ وصالَ ذات البذلِ قلبي	03
[55]	إلى الذُّلِّ والإسخَافِ تُنْمَى وَتَنْتَمِي	ما خثعَمٌ إلاّ لئــــــامٌ أدِقَّـــــةُ	04
[56]	عَلَى فِعْلِ الوَضِيّ مِنَ الرِّجَـــالِ	فإنّي ، يا ابْنَةَ الأقْوَامِ ، أُرْبِي	05
[57]	وَ أبْصَرَ لَحْمَهُ حَذَرَ الـــــــهُزَالِ	إذَا أَضْحَى تفقَّدَ مَنْـــــــكِبَيْهِ	06

والجدول التالي يوضح علاقة البناء المقطعي الصوتيّ بين الكلمات القرائن :

بنيته المقطعيّة	الـــــركن الثاني	بنيته المقطعيّة	الـــــركن الأوّل	البيت
م ص + م ص م + م ص ص	أَهَلُّوا	م ص + م ص ص	عَلُوا	01
م ـص ـم+ م ـص ـص+م ـص ص	يَهْدِيهَا	م ـص+م ـص ـم ـ+م ـص+م ص ص	رَأَيْتُهَا	02
م ص م م	بَذْل	م ـص ـ+ م ـص ـم ـ+ م ـص ص م	وِصَال	03

م ص + م ص ص م	لِئَام	م ص م + م ص م	خَثْعَم	04
م ص + م ص ص م	رِجَالِ	م ص م م	فِعْلِ	05
م ص + م ص م	حَذَرَ	م ص م +م ص م	أبْصَرَ	06

الملاحظ أنّ ثنائيات الكلمات القرائن في شعر السليك تنوّعت بنياتها المقطعيّة ، فجمعت بين الثنائية والثلاثية والرباعية ، وقلّ أن تتوافق في العدد ، كما تميّزت بتضمّنها المقاطع الطويلة المفتوحة ، والطويلة المفتوحة المنتهية بصامت واحد ، بينما ندرت فيها المقاطع المغرقة في الطول والمنتهية بصامتين .

كما اتّسمت البنية المقطعية في شعر السليك ـ مما يتعلّق بهذا اللون البلاغي ـ بتقاربها في الغالب ، أي أن ترد الكلمات القرائن في الشطر نفسه ؛ والتقارب الموضعي بينها ضروري لتحقيق التوافق الإيقاعي في البناء الشعري خاصة في لون التطريف الذي يعتمد التوافق في الروي دون الوزن .

د . التَّوَازُن :

إذا كان التوازي هو تعادل في الوزن والروي ، والتطريف هو اتفاق في الروي دون الوزن، فإنّ التوزان بما يمثّله من تنوّع إيقاعيّ هو مراعاة الوزن فقط في مقاطع الكلام [58]، ونمثّل لهذا اللون البلاغي بما ورد عند الشنفرى ، إذ يقول :

[59] و لا مَرِحٌ تَحْتَ الغِنَى أتَخَيَّل فَلا جَزَعٌ مِنْ خَلَّةٍ مُتَكَشِّفٌ 06

[60] بِعَامِلَتَيْنِ ، ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ وخَرْقٍ كَظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ 07

لَسْتُ بِوَارِدٍ وَلا بِصَادِرِ [61] 08

والجدول التالي يكشف عن التطابق من حيث الوزن،فتكون صور الكلمات القرائن كالتالي :

البنية المقطعيّة	الروي	الركن الثاني	الروي	الركن الأوّل	البيت
م ص + م ص م	ح	مَرِحٌ	ع	جَزَعٌ	06
م ص م م	ر	قَفْرٍ	ق	خَرْقٍ	07
م ص ص + م ص م	ر	صَادِر	د	وَارِد	08

صور التوازن في الأمثلة السابقة تتميّز باختلاف أنماطها المقطعيّة ؛ من أحادية المقطع إلى ثنائيّة المقطع ، والمقاطع في ذاتها تتميّز بطولها أحيانا وقصرها أحيانا أخرى مع تباين في نهاية المقطع بين المفتوح وبين المغلق ، أمّا الروي فإنّه رغم اختلافه بين طرفي كلّ ثنائيّة إلا أنّه قد يتقارب أحيانا في المخرج الصوتي ، وهذا ما نجده في الثنائيات : (عوص ، قوم) و(أديم ، أميت) و(جزع ، مرح) .

. **وللسليك بن السلكة** نماذج من التطريف ، لعلّ أبدعها قوله :

[62] ومَاءُ قُدُورٍ فِي الجِفَانِ مَشُوبُ سَيَكْفِيكَ فَقْدَ الحَيِّ لَحْمٌ مُغَرَّضٌ 01

مع الصبح يهديهنَّ أشقَر مُغْرَبُ؟[63]	تفاقدتُمُ ، هَلْ أَنْكِرَنَّ مغيرةً ،	02
ويَتَّبَعُ المُمَنَّعَةَ النَّوارَا[64]	يعافُ وصالَ ذاتِ البذلِ قلبي	03
بِصَوْتِ قَتِيلٍ، وسْطَها ، يُتَسَيَّفُ[65]	وعَاشِيةٍ رُجٍّ بِطانٍ ذَعَرْتُها	04
وربّ زوج قد نَكَحْتُ عُطبولْ[66]	وربّ قِرْنٍ قد تركْتُ مَجْدُولْ	05
وربّ وادٍ قد قَطَعْتُ مَشبولْ[67]	وربّ عانٍ قد فَكَكْتُ مَكْبُولْ	06

وهذا الجدول يوضّح صور التطابق المقطعي بين الكلمات القرائن :

البنية المقطعيّة	الروي	الركن الثاني	الروي	الركن الأوّل	البيت
م ص م م	م	لَحْم	د	فَقْد	01
م ص + م ص ص م	ب	مَشُوب	ر	قُدُور	
م ص م + م ص م	ب	مُغْرَبُ	ر	أَشْقَر	02
م ص + م ص ص م	ل	وِصَال	ف	يَعَاف	03
م ص م م	ط	وَسْط	ط	سَوْط	04
م ص م م	ج	زَوْج	ن	قِرْن	05
م ص ص م	د	وَاد	ن	عَان	06

الملاحظ في النظام المقطعي لثنائيات القرائن أنّها تراوحت بين ذوات المقطع الواحد والمقطعين ، أمّا نهاياتها فهي بصوامت (أحادية أو ثنائية).

أمّا الروي فهو متقارب في كل الثنائيات من حيث المخرج ، ولا ريب أن التناغم الموسيقي يتحقق بذلك التقارب في الوزن وفي المخارج ، في ظلّ افتقاد الكلمات القرائن إلى التوافق بين الروي .

خلاصة الوصف :

إنّ شعر الصعاليك بما تميّز به من توظيف محدود لألوان من الإيقاع الداخلي يدفعنا إلى الحكم بأنّهم كانوا لا يحتفون بهذا الجانب قدر كفايته ، فصنعتهم ذات آثار باهتة ضئيلة تنبئ عن عدم اهتمام بجانب الزخرف اللفظي ، ومردّ ذلك تلك السرعة التي وسمت حياة الصعاليك مما أثّر على نفسياتهم ، ومن ثمّة إلى أدبهم ، وحتى ما وظّفوه من ألوان إيقاعيّة داخليّة لا يمكن الشكّ أنّهم لم يقصدوا إليها قصدا ، وإنّما جاءت عفو خواطرهم " إذ أنّ هذه الألوان التي تعتمد على نوع من التلاعب اللفظي لم تكن بالألوان الفنيّة التي يحرص عليها الشعراء الجاهليّون ، أو التي يقصدون إليها قصدا متعمّدا ، أو التي يتّخذون منها أسسا لمذاهبهم الفنيّة "[68].

ولكن رغم الضآلة لهذه الألوان البلاغية إلا أنّه لايمكن غمط حق إبداع الصعاليك في استخدامهم لهذه الألوان ، وحسن توظيفها أشعارهم ، لتؤدي المعاني بوضوح وجلاء وجمال .

الهوامش والإحالات :

[1] إبراهيم عبد الرحمن محمد:الشعر الجاهلي قضاياه الفنيّة والموضوعيّة،الشركة المصرية العالميّة للنشر،القاهرةط 1، 2000،ص 226 .

[2] نفسه ، ص 227 .

3 نفسه ، ص 231 .

[*] اخترنا من الصعاليك أشهرهم : الشنفرى ، تأبّط شرّا ، عروة بن الورد والسليك بن السلكة . (للتفصيل في التعريف بهم ينظر: عبد الحليم حفني: شعر الصعاليك (منهجه وخصائصه) ، الحاج حسن حسين: أدب العرب في عصر الجاهلية عبد المنعم خفاجي: الحياة الأدبية في عصري الجاهليّة وصدر الإسلام ، يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي .

[4] عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1992 ، ص 188 .

[5] نفسه .

[6] عتيق عبد العزيز: في البلاغة العربية ، (علم المعاني – البيان – البديع) . دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ، ص 624 .

[7] نفسه ، ص 623 و 624

8 الشنفرى : الديوان ، جمع وتحقيق وشرح : إميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1991 ، ص 62 .

[9] نفسه (الهامش) ، ص 62 .

10 تأبّط شرّا : ديوانه وأخباره، جمع وتحقيق علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي ،بيروت، ط1984،1 ، ص 88 .

11 نفسه ، ص 140 .

[12] عادل محلو: المذكرات الهامة في اللسانيات العامة ، المركز الجامعي بالوادي ، 2005 ، 2006، ص22 .

13 الشنفرى : الديوان ، ص 54 .

14 نفسه ، ص 59 .

15 نفسه ، ص 65 .

[16] اعتمدنا في الوصف الصوتي على دراسة الدكتور حسني عبد الجليل يوسف : التمثيل الصوتي للمعاني ، ص 27 وما بعدها .

17 نفسه ، ص 69 .

[18] عبد اللطيف شريفي ، وزبير دراقي : الإحاطة في علوم البلاغة ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر ، 2004 ، ص 197 .

19 عروة بن الورد : الديوان (شرح ابن السكيت) ، قدّم له ووضع هوامشه راجي الأسمر ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط2 1997 ، ص 19 .

20 نفسه ، ص 20 .

21 نفسه ، ص 23 .

22 نفسه ، ص 26 .

23 نفسه .

24 نفسه ، ص 30 .

25 نفسه ، ص 31 .

26 نفسه ، ص 70 .

[27] حسين الحاج حسن : أدب العرب في عصر الجاهلية ، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1984 ، ص 204 .

[28] ينظر : الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصريّة ، صيدا ، بيروت ، ط1 ، 2004 ، ج 1 ، ص 67 .

[29] تأبّط شرّا : الديوان ، ص 217 .

[30] نفسه ، ص 137 .

[31] نفسه ، ص 123 .

[32] نفسه ، ص 127 .

[33] نفسه ، ص 140 .

[34] نفسه ، ص 151 .

[35] نفسه ، ص 62 .

[36] نفسه ، ص 73 .

[37] نفسه ، ص 75 .

[38] نفسه ، ص 116 .

[*] اعتمدنا طريقة التصنيف القائم على أساس المقاطع الصوتية مستفيدين من دراسة الأستاذ رابح بوحوش (البنية اللغويّة لبردة البوصيري) . رامزين بـ " ص " للصائت ، و " ص ص " للصائت الطويل ، " م " صامت ، و "م ص" مقطع قصير مفتوح و"م ص ص" مقطع طويل مفتوح ، " م ص م " مقطع طويل مغلق ، " م ص ص م " مقطع مغرق في الطول منْتَهٍ بصامت ، " م ص م م " مقطع مغرق في الطول منته بصامتين .

[39] ينظر : الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، 67/01 .

[40] رابح بوحوش : البنية اللغويّة في بردة البوصيري ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1993 ، ص 46 .

[41] الشنفرى : الديوان ، ص 32 .

[42] نفسه ، ص 33 .

[43] نفسه ، ص 40 .

[44] نفسه ، ص 42 .

[45] نفسه ، ص 48 .

[46] تأبّط شرّا : الديوان ، ص 226 .

[47] نفسه ، ص 88 .

[48] نفسه ، ص 89 .

[49] نفسه ، 181 .

[50] نفسه ، ص 165 .

[51] نفسه .

[52] السليك بن السلكه : الديوان،قدّم له وشرحه الدكتور سعدي الضناوي، دار الكتاب العربي ، بيروت ،ط 1 ، 1994 ، ص 83 .

53 نفسه ، ص 62 .

54 نفسه ، ص 75 .

55 نفسه ، ص 96 .

56 نفسه ، ص 88 .

57 نفسه .

58 الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، 01/ 67 .

59 الشنفرى : الديوان ، ص 69 .

60 نفسه ، ص 72 .

61 نفسه ، ص 50 .

62 السليك بن السلكة : الديوان ، ص 57 .

63 نفسه ، ص 63 .

64 نفسه ، 75 .

65 نفسه ، ص 82 .

66 نفسه ، ص 91 .

67 نفسه ، ص 91 .

68 يوسف خليف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، دار المعارف، مصر، 1959 ، ص 312 .

بنية قصيدة المدح السياسي في العصر الموحدي

أ. الوردي غنيمي
جامعة الحاج لخضر باتنة

ملخص

يشكل الشعر في العصر الموحدي مظهرا من مظاهر الحياة السياسية ،فوظفه الخلفاء لتعزيز حكمهم والذود عن دولتهم،في وجه الأعداء والمناوئين لحكمهم ،فمن أشهر شعراء العهد الموحدي الشاعر أبو العباس الجراوي الذي عثرف بالتزامه بمدح الموحدين والدفاع عن مذهبهم فسمي بشاعر الموحدين،يتناول هذا المقال بالقراءة نصا من نصوص هذا الشاعر لأنه يمثل الصوت الأدبي الموحدي ،الذي غرد في سرب الدولة طوال حياته،والنص المدحي عنده كان مذهبا آمن به كما آمن بالعقيدة التومرتية،فكرس عمره الأدبي للمدح السياسي حتى وافته المنية. وسيكون التعامل مع نص الجراوي في المدح السياسي من خلال أدوات تحليل الخطاب بدءا من البنية الدلالية ،ثم في البنية الإيقاعية وأخيرا في البنية الانزياحية .

Resumé

Durant l'époque des Mouahidine ,la poésie présentait un aspect de la vie politique ,les khalifas l'ont conféré pour consolider le pouvoir et défendre leurs dynastie .

Parmi les poètes les plus célèbres nous citons :Abou Elabas Eldjaraoui connu pour son engagement en faisant l'éloge de cette dynastie d'où (poéte de Mouahidine) .

Cet article consiste à la lecture d'un tenté de ce poète ,car il est la voie littéraire des Mouahidine . le texte de l'élégie était son mouvement dont il a cru durant son vécu.

Le traitement de texte de l'élégie politique de Eldjaraoui a' partir d'outils d'analyse du discours , commençant par la structure signifiante puis la structure répercussioniste et enfin la structure par le truchement .

مدخل

لقد ارتبط المدح منذ القديم ببلاطات الأمراء ورؤساء مشايخ القبائل واعيان السلطة والسياسة، كما أنه غرض تميز عن غيره من الإغراض بوصفه يهدف في مجمله إلى التكسب والتقرب من الممدوح وإثارته بكل وسائل الإثارة البلاغية، فاتجهت أقلام النقاد إلى الاهتمام بهذا الغرض فبينوا حدوده وأساليبه فابن رشيق خص مدح الملوك بطريقة الإيضاح والإشادة "وأن يجعل (الشاعر) معانيه (المدح) جزلة وألفاظه نقية غير مبتذلة ،ويجتنب التقصير والتجاوز والتطويل فإن للملك ضجرا[1] ."

إن ارتباط المدح بالسلطة والسلطان يجر وراءه ويدفع السياسة أمامه ، بما يرومه الحاكم من التغني ببطولاته الخرافية ،والتشهير بانجازاته الخارقة ،والذود عن سياساته الحكيمة اتجاه خصومه، وحسم الصراع الدائر بين السلطة ومن يتطلع إليها،والانتصار للمذهب الذي تحمل السلطة لواءه

وتقف في وجه كل من يدعي أحقيته في الحكم والملك ،فتحول الحاكم إلى سلطان زاهد – في نظر لشاعر- حتى في الحكم لولا إرادة الله وإرادة شعبه التي تلح على بقائه حاكما.

إن المدح ظاهرة وواقعة أدبية اجتماعية وليس ظاهرة تاريخية مجردة ،بل هو غرض نبيل باعتباره يحمل قيما لا تستهدف الممدوح ماديا بقدر ما يسعى المادح إلى إبراز القيم الجمالية والثقافية ،وتقديم الحقيقة كما يراها أو على الأصح كما يحب الحاكم أن يراها،فيحشد لذلك القيم الأخلاقية والصفات المادية المستمدة إما من العقيدة أومن رحم التاريخ والثقافة الموروثة لإعادة إنتاجها بوسائل فنية تكسب الخطاب المادح حداثة ،تنطلي على الممدوح والقارئ معا ،بالرغم من أنها لم تغاير بلاغة الخطاب المألوف وهي تمثل الموروث المعرفي وفق ما يتخيله المادح مستندا في ذلك إلى مساءلة أنماط النسيج الشعري في خطاب المدح.

إن غرض المدح في العصر الموحدي خصوصا ارتبط برحمه الثقافي والتاريخي والديني، من حيث أنه اكتسب دوما وظيفة حيوية وأدبية واجتماعية ودينية وفق مستويات الطبيعة الشعرية المميزة للمدحة كتابة وتلقينا وانعكاسَ رؤية المخاطب للعالم ،وتحويل شخصية الممدوح إلى نموذج للقيم التي يجب أن تسود العصر.

إن هذا الترابط الذي لا ينفصل بين المدح والسياسة ، يجعل الخطاب ألمدحي ينتج موقعا أدبيا خاصا بالمدح السياسي الذي يتخذ من الملك أو الأمير أو الخليفة أنموذجا للأخلاق والشجاعة والكرم بل والعصمة؛ كما هو شأن المدح في العصرخاصة الموحدي الذي رفع لواءه شاعر الموحدين أبو عباس الجراوي.

يمثل الشاعر الجراوي نموذجا للشعراء الملتزمين بموقف موحد طوال حياته فقد عاصر الخلفاء الموحدين بدء من الخليفة الأول عبد المؤمن بن على حتي أواخر حكم المنصور ،فكرس جل إبداعه لهولاء مادحا في كل المناسبات،وذلك ما نلمسه في ديوانه حتى ليكاد أن ينقطع فيه للمدح السياسي دون الأغراض الأخرى، فأضحى شعره سجلا تاريخيا لحكم الموحدين ونمطا بارزا للمدح السياسي، وعلامة فارقة للمدح التكسبي فأطلق عليه الباحث المغربي حسن الشبيهي حسني شاعر الموحدين[2]،وهذه الهمزية تمثل النموذج الأكثر نصاعة في هذا السبيل يقول الشاعر في مدح أبي يعقوب يوسف الخليفة الموحدي :

ضَربت ، عليـــــــكَ لِواءها العَليَاءُ	وتَحَيرتْ في وصْفِكَ الشعرَاءَ[3]
وقضَى الذي أعْطَاكَ سَعـــدا مُقْبِلا	ألا يُفارقَ حاسديكَ شَقَاءً
ما شَك ذُو النظَرِ الصحِيحِ ولا امترَى	أن الورَى أرْضٌ وأنتَ سماءُ
الأمرُ أمــــــــر اللهِ ليسَ يَضـــــرهُ	ما حاوَلتْ من كيْدِهِ الأعْدَاءُ

والحَقُ أبْلجُ والمُعَانِدُ عَيْنُه	عَمْيَاءُ عَنْهُ وأذْنُهُ صَماءُ
لو كانتِ الجوزاءُ من أعْدائهِ	لمْ تنْجُ من غاراتهِ الجَوزاءُ
سائل إذا رَكَدَ الدجَا وتحيرَتْ	زُهْرُ النجُومِ ونَامتِ الرقَبَاءُ
يُهْدِي ويَهدِي منْعِما ومُعلما	لازَالَ منهُ الهَدْيُ والإهْدَاءُ
أوْفَى بما تَركَ النبِي مُحمد	والقائم المهدي والخُلَفَاءُ
وجَلا الحَقائقَ للورَى فَتبَينتْ	أنوارَهَا الأمواتُ والأحياءُ
أوَلِي عهدِ المؤمنين ومن بِهِ	كَمُلَ السرُورُ وتَمتْ النعْمَاءُ
العيدُ أولى أن أهَنيهِ بكم	فَعليهِ منكم بَهجةٌ وبَهاءُ
أنتمْ سَنا الدنيا فلولا أنتم	ما فارقتْ آفَاقُها الظلمَاءُ

1 - بنية النص الدلالية:

يرتكز النص الشعري الموحدي على فكرة محورية تحدد الموقف من الخليفة ،فحشدت لذلك حزمة من الألفاظ ترتبط فيما بينها دلاليا ،وتعبر تعبيرا صادقا عن المكانة التي يختص بها الخليفة، ولا يمكن إدراك كلمة من كلمات النص إلا ضمن مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا "حيث تدرس العلاقات بين المفردات داخل الحقل أو الموضوع الفرعي[4]"وبهذا تسهم الألفاظ في بناء حقل دلالي خاص بهذا النص .

إذا كان الحقل الدلالي هو مجموعة من المفاهيم تُبنى على علاقات لسانية مشتركة: "فيمكن أن تكون بنية من بُنى النظام اللساني[5]،" إن هذا النص اعتمد على علائق إسنا دية مرجعيتها اللغة، فأوجدت علاقة طردية بين الكلمات المكونة له، وهي متراصة محكمة البناء والدلالة ،وهي في النهاية تجسد حقلا دلاليا ترابطت فيه الكلمات لتشكل علاقة لا انفصام فيها .

إن البنية الدلالية لهذا النص تستمد حضورها من الخطاب السياسي والمذهبي الموحدي الذي يحقق نوايا السلطة، كما جاء متساوقا مع السياق الفكري والثقافي للدولة الموحدية مشكلة بنية مفراداتية "تشكل مع رؤية العالم وحدة متكاملة"[6] كما يقول غولدمان ، فالبنية الدلالية تشرح النص وتفسره ،ورؤية العالم تقيمه وتصفه في إطاره الاجتماعي المتميز،كما استمدت البنية الدلالية لهذا النص حضورها من الخطاب الموحدي في ذلك العصر وتدرجت في السياق السياسي والديني لهذه الدولة مشكلة بنية مفرداتية للخطاب والتي تمحورت على ألفاظ دالة على المدح السياسي وألفاظ دالة على المذهبي الديني الذي تؤمن به الدولة وتشرع به قوانينها وأحكامها

ا – محور المدح السياسي

إن النص في عمومة سياسي جاء في ثوب التهنئة بالانتصار على أعداء الدولة حتى وإن بلغواالجوزاء، فكانت الألفاظ:"لواءك،الحق أبلج /لم تنج من غاراته ،البهجة ، الهناء،سنا سماء،السرور ،الزهراء"

.ترفع الخليفة إلى مصاف الأبطال الخارقين،حيث يقضي على أعدائه يطاردهم أينما كانوا ،فسيف الخليفة يطال رقابهم أينما ارتحلوا حتى وإن كان المكان يعجز عنه البشر العاديين كالكواكب والنجوم.
إن المدح المبطن بالسياسة هو ديدن الشاعر الجراوي الذي كرس جل شعره لمدح الخلفاء الموحدين وتهنئتهم في كل المناسبات ،والإشادة بحكمهم الرشيد وحماية الدولة من الأعداء المتربصين بها داخليا وخارجيا ،بل الرفع من شأنهم وسطوتهم حتى وإن فر أعداءه إلى الجوزاء فسوف يتمكن منهم، كيف لا وهو الضوء الساطع الذي ملأ الدنيا أنوارا ولولاه ما فارقت الظلماء هذه الدول وبقيت في غيها وتكالب الأعداء عليها من كل فج عميق، فكل الخلق أرض تجللها سماء الخليفة ،فهي الحماية والعلو والشموخ ،بل هي التي تمنح وتمنع، وتُنبت وتُقفر.

وما شكَّ ذُو النظر الصحيح ولا امترى *** أن الورى أرض وأنت سماء[7]

فالأمر أمر الله ،ولا ضار للخليفة كيد الأعداء وتآمرهم ،فقد قضى الله بنصرته ومن شك في هذه الحقيقة فهو دون شك أعمى عن النور الذي جلل به الخليفة سماء الموحدين ونشر العدل وتوزيع الخيرات في ربوع البلاد.

أنتم سنا الدنيا فلولا أنتم *** مافارقتْ آفاقها الظلماء[8]

إن الصورة الاحترافية التي يتميز بها الجراوي،هي صورةٌ لنزعة التجويد الشعري التي كان من ورائها الكسب والتقرب فحشد ألفاظا تثير الممدوح وتسمو به فوق الجميع،وتكسبه هوًى لا قِِبل لأحد به،

ب محور المدح المذهبي

إن للمبادئ التومرتية حضورا بارزا في تأسيس النص المدحي من أجل تدعيم دعوة الموحدين الذين حكموا باسمه وتجللوا بجلبابه ،فجاءت الألفاظ الدالة على إيمان الشاعر بمذهبه وإسقاطه بكل صفاته على الخليفة أبي يعقوب يوسف مثل:المهدي ،يهدي الإمام ،أمر الله .
فالمهداوية صفة ابن تومرت التي خلعها على نفسه قبل وفاته واتخذها الخلفاء الدين جاءوا من بعده مطية للحكم باسمه لتعضيد حكمهم ،فالمهدي المنتظر جاء ليخلص الناس من الجور ،ويؤسس لدولة العدل ، خالية من الظلم والجور ،وهو (المعصوم) لا يحكم إلا بأمر من الله ،ولايقضي إلا بقضائه ،حيث لاراد لأمره ولامعقب لحكمه .

الأمر أمر الله ليس يضره *** ما حاولت من كيده الأعداء[9]

فضلا على أنه ينتسب لأهل البيت ،فمن شك في أمره فهو كافر ،ومن خالفه يجوزقتله
فالعقيدة المهداوية تروم تغيير المجتمع المغربي خاصة والإسلامي عامة ،انطلاقا من تجديد الفكر والسياسة والدين [10] .لأنها ترى الإمام (الخليفة)ركن من أركان الدين والاقتداء به من أوكد واجبات الدين ،لأنه مصدر النور والحق، فبدونه لايمكن أن تنعم الرعية بالعدل والمساواة .

انتم سنا الدنيا فلولا أنتم *** ما فارقت آفاقها الظلماء[11]

إن شمولية المذهب التومرتي من ابرز العناصر في هذا النص ،لأن حكم الموحدين نفسه نشأ ’لى أساس دعوة دينية خلاصتها المهدية والإمامة والعصمة ، فالعقيدة الموحدية تنظر إلى الإمامة على أنها

استمرار لوظائف الرسالة ،ويعتبرون أن للإمام كل العصمة من الخطايا والمعاصي ولايتصف إلا بالكمال كالعلم والعفة والشجاعة والعدل،يقول الجراوي

أوفى بما ترك النبيُ محمدً*** والقائمُ المهديُّ والخلفاءُ[12]

إن المذهب التومرتي من أبرز المعالم في هذا النص لأن حكم الموحدين نفسه نشأ على أساس دعوة دينية، خلاصتها المهدية والإمامة ،لأن ابن تومرت ينظر إلى الإمامة على أنها استمرار لوظائف الرسالة ،ويعتبر أن الإمام معصوم ،وستجمع أصول الكمالات كالعلم والعفة والشجاعة والعدالة وغيرها من الصفات التي لاتصح إلا للإمام المهدي ،ولم ينفرد ابن تومرت بهذه الصفة بل اتخذها الخلفاء من بعده حماية يحتمون بها ويأمرونهم بالسمع والطاعة لأن في ذلك امتثال لأمر الله في طاعة المهدي الذي سيخلص الأمة من الجور والظلم والفساد.

2 -البنية الهيكلية

تعد قصيدة المدح السياسي عملا بنائيا متكاملا تنجذب أركانه نحو محور القصيدة وعلة بنائها ،فالقصيدة ذات أطر فنية ، حيث تواءم الشعراء على نسيجها الخارجي ،فحافظت على الترابط الدقيق بين الحركة الموضوعية والعملية التصويرية ،وهذه الوحدة تُعد مظهرا من مظاهر جمالها ،إذ تتحكم فيها صرامة فنية تحافظ على فضاء القصيدة العام وكل مقطع من القصيدة المدحية يؤدي دورا دلاليا في المبنى الجمالي للقصيدة ،فمن المقدمة يكون التخلص إيذانا بانفتاح القصيدة لمرحلة أخرى تستوعب الغرض الرئيس الذي تتشكل من خلال مدح الخليفة وانجازاته الخارقة ،ثم التخلص الذي يأتي في صورة واعية ومحكمة.كما هو شأن القصيدة محل الدراسة .

ا – مقدمة القصيدة

بدت مقدمة القصيدة عملا فنيا مُتقنا استمد فنيته من احترافية الشاعر الجراوي فكان لها القيمة المؤثرة التي تستدعي عناية المتلقي وتشد انتباهه ،فإذا كان الابتداء حسنا بديعا رشيقا كان داعية إلى الاستماع لما يجيء من بعده من الكلام[13] ، فنأ بنفسه عن مظاهر الطلل والنسيب التي لم تعد البيئة الطبيعية والثقافية المغربية والتي فقدت أسباب حضورها في الخطاب الشعري الموحدي عموما والخطاب المدحي السياسي خصوصا.

إن المقدمة المدحية السياسية ظلت تملك قدرة على الاحتفاظ بكينونتها الفنية عملا برأي النقاد القدامى الذي نبهوا إلى ضرورة العناية بمقدمة القصيدة وبنهايتها حيث أن الابتداء أول ما يقع في السمع والانتهاء آخر ما يبقى في النفس[14] بالرغم من أن أغلب شعراء المغرب يتخذون من الغرض نفسه مقدمة لموضوعاتهم ،ولعلهم في ذلك يسعون إلى استدعاء انتباه المتلقين إلى الغرض الرئيس في القصيدة دون تشتيت أذهانهم بموضوع المقدمة لكن شاعرنا استهل القصيدة بإعلان النتيجة وإجمال الخلاصة وصدم القارئ ورفع من حماسه وبسط طمأنينة لدى الممدوح.

إن الشاعر الجراوي يداهم موضوعه دون سابق إذا تعلق الأمر بمدح الخليفة ما جعل هذا العرض لا يخضع لقيود بناء القصيدة التقليدية بالرغم من أن المغاربة ليسو من فتح باب التمرد على هيكل القصيدة العربية القديمة ،فالشاعر الموحدي يرى أنه لا طائل من اللجوء إلى الوقوف على الأطلال

وبكاء الدمن لأن البكاء في مثل مواقف المدح ضعف ،والتغزل لهو،فجاءت أغلب قصائدهم بتراء تماهيا مع ماقاله ابن رشيق بأن من الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطا من النسيب ،بل يهجم على مايريده ...فإذا كانت على تلك الحال فبتراء كالخطبة البتراء[15] ،خاصة إذا كانت القصائد بنات الموقف فيسارع إلى المدح أو التهنئة تماشيا مع المناسبة ليلتحق بالركب وينال المكانة والحضوة لدى الممدوح.

إن الجراوي يمهد في القصيدة لموضوعه بمقدمة يصدر فيها حكما باتا بان ممدوحه فوق كل مدح ومهما اجتهد المادحون فإنهم لاشك عاجزون عن الوصول إلى صفات الممدوح - وتحيرت في وصفك الشعراء - وكأنه يعتذر مسبقا للخليفة على عدم الإحاطة بكل خلاله الحميدة وإبراز بطولاته الكثيرة فصنع لذهن المتلقى فضاء تخيليا يستحضر فيه كل الصفات الحميدة التي لم يستوعبها النص ولم تسعف الشاعر في الوصول إليها وكأنه يطلب من المتلقي إكمال نواقص النص وملء فراغاته.

ب/ التخلص:

يعتبر حسن التخلص تقنية فنية يتمسك بها الشاعر لأنها تخلق تلاحما وتناسقا بين أجزاء النص ،ولا تعزله - شعوريا وتأثرا - عن المتلقي وهو انتقال سلس يربط المقدمة بالغرض المستهدف مستعينا برابط يجعل جسم القصيدة واحد كما هو شأن الجراوي الذي ربط المقدمة بالغرض الأصلي بحرف الواو وهو بذلك يعطف السابق على اللاحق ويجر المتلقي لما سيأتي من مدح مهد له بعجز الشعراء عن الإلمام بصفاته التي تخرج عن نطاق اللغة والمفردات بالرغم من مبالغاته في تضخيم بطش الخليفة بأعدائه حتى وإن فروا إلى الجوزاء ،وان العيد أولى أن يهئ الخليفة وأنه مبدد الظلمات في الدنيا والآخرة.

إن الشعر الموحدي عامة يمزج بين المقدمات وغرض النص ،فكثي ما يعمد الشاعر عن كشف الغرض المطروق كما هو شأن الجراوي في هذا النص الذي استهل بالمدح العام للخليفة أبي يعقوب يوسف ليخصص بقية الأبيات للمدح الخاص ،الذي فصل فيه صفات الممدوح والتي مزجها بالرؤية السياسية والدينية التي يتكئ على شرعيتها الحكم الموحدي ،فهو بطل الأبطال الذي قهر الأعداء والمناوئين له وحرر العباد والبلاد من الجور والظلم والطغيان مستندا إلى تعاليم المهدي بن تومرت التي قامت على أساسها الدولة الموحدية ،فكان التخلص من العام إلى الخاص وهي احترافية إبداعية برع فيها الشاعر الجراوي.

ج/ الخاتمة

لما كان البيت الأخير من النص هو آخر ما يبقى في الآذان ،حرص النقاد على أن تكون الخاتمة مسكا يبقى أريجه يفوح في نفس المتلقي ،فإذا كان أول الشعر مفتاح له ،وجب أن يكون آخره قفلا عليه[16] فيتحول النص إلى قفل تام له بداية ووسط ونهاية ،حيث إذا بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع[17].

ونهاية هذا النص كانت وفية لخط أغلب الشعراء الموحدين فأقفلت النص بما يناسب الممدوح ويرفع من شأنه ،ولما كانت المقدمة مبالغ فيها كانت الخاتمة على الشاكلة نفسها ،فلولا الخليفة الموحدي لما فارقت الظلماء هذه الدولة وترسخت فيها الجهالة والعبودية ،ولولا تعاليم المهدي لما زال الظلم

والفساد والجور الذي عم الدولة المرابطية التي قامت على أنقاضها الدولة الموحدية ،وهم يتساوق مع الخطاب التومرتي الذي جلل نفسه بالعصمة والمهداوية.

الخلاصة أن البناء الهيكلي للقصيدة الموحدي عامة ولهذا النص خاصة بالرغم من حواره مع بناء القصيدة العربية القديمة ،إلا أنه اكتسب خصوصيته التي تولدت انطلاقا من تفاعل النص مع محيطه الخاص في تفاعل دائم بين أطراف العملية الإبداعية بما في ذلك الشاعر والبيئة الفكرية والاجتماعية فأصبح لهذا البناء الشعري الخاص قوته التي يستمدها من المذهبية الموحدية الخاص

3 – بنية الإيقاع

إن الإيقاع إحساس يتجلى في القصيدة ،وهو إيقاع المفردة وإيقاع التجربة وإيقاع اللغة وتنوعاتها،ولا ينحصر في الوزن والقافية وحدهما بل إن: ارتباط الإيقاع بالوزن الخليلي هو ارتباط جمالي وهي علاقة خصوصة[18]لأن العربي الأول لم يعرف الأوزان وإنما كان برسل صوته واضحا إلى أسماع الآخر، دون أن يتخيل ربما أن يكون لهذا الصوت قاعدة وزنية لايمكن المساس بها ،فارتباط الإيقاع بالحياة التي يعيشها الشاعر "فغنى بالملكة والفطرة ولم تكن له قاعدة تنظم ذلك[19]".

إن مفهوم البنية الإيقاعية يكتسب معنى شموليا ينطوي على مستويات إيقاعية متنوعة، يمكن الكشف عنها في النص، فمنها ماله طابع صوتي يتصل ببنية الإيقاع الخارجي ،ومنها إيقاع الحروف ومجموعاتها الصوتية:" فيما يسمى الترجيع الصوتي [20]"، وكذا إيقاع حركات المد الداخلية المتصلة بنظام التقفية في النص ،ومنها أيضا "التراكيب اللغوية والجمل والصيغ بمجموعاتها المختلفة [21]".

إن الوصول إلى أعلى مستوى ممكن من استثمار القيم الإيقاعية والدلالية التي تنطوي عليها بنية الإيقاع الداخلي في القصيدة نيستلزم دراسة اللغة الصوتية وقيمها الجمالية ومعرفة المحسنات اللفظية من جناس وطباق، يؤدي التآلف والتقاطع والانسجام والتنافر فيها إلى توليد تشكيلات إيقاعية تنوعة.

إن الأصوات الواردة في إيقاع القصيدة لم تأت من أجل الزينة الشعرية فحسب ،لكنها جاءت لتنهض بوظيفة تتلاءم مع مضمون النص ،وتتواكب مع حداثة ومناسبة المدح السياسي

ا - التكرار

تسهم الأصوات التي تتكرر في النسق الدلالي للقصيدة، في إيجاد الروح الجمالية للنص ،فهو يهئ الأجواء النغمية لتقبل الإيقاع ،وفرز النغم على صفحات الشاعرنفسه والمتلقي على السواء ،فحين تتكرر الدوال اللفظية داخل النسق الشعري تحدث إيقاعا يحبب للنفس النغمات الدلالية المصاحبة لروح النص، وقد يقحم التكرار لمجرد إظهار النغم وتفويته كما يرى عبد الله الطيب ،لكن لايمكن فصله عن الصورة والدلالة ،بل هو جزء منها وإلا أصبح رنينا أجوف لاحياة فيه شريطة أن ينسجم مع روح القصيدة ويتفاعل مع بنياتها كما يقول أدونيس[22] .إن ثمة لذة شعرية رائعة في الحركة الفنية الإيقاعية للكلمات ومقاطعها ،لأنها آتية من تفجرات أعماق الشاعر، وتصدعات الكلمات المكونة للنص الشعري.

فقراءة القصيدة السابقة نجد أن تكرار الهمزة التي توزعت على جسم القصيدة من أجل صياغة نوع من التوازن الصوتي في كامل التيار الإيقاعي داخل فضاء النص ،فإن هذا التكرار لا يخلو من دلالات وله ما برر وجوده بهذا الكم ،فهو صوت شديد مجهور يُستعمل للإنشاد ويوحي بالقوة والفخامة والعلياء ناهيك عن التوزيع الذي مس كل القصيدة فخلق جوا متناغما يتردد كالصدى في ثنايا النص وفي نفس الشاعر والمتلقي أيضا فيشعر بالزهو والافتخار بما يصف به الخليفة حتى جعله يبطش بأعدائه حتى وإن كانوا في الجوزاء.

إن الصوت حين يتكرر في نسق متوازن تنسجم فيه المعطيات الصوتية وتحدث أثرا جميلا يثري الدلالة ويثير الذهن ،فالتكرار المنتظم للأصوات بأعيانها يمثل قيمة الإمتاع[23]لأنه إلحاح صوتي يزيد الموسيقى تدفقا على المستويين الخارجي والداخلي ،وتكرار الأصوات والألفاظ لايعتبر قيمة مجردة في الشعر ينفصل عن القيم الأخرى المشكلة للنص الشعري ،بل يصنع الفرق بسر جماله بما فيه من عاملي التشابه في الوزن والصوت ،وسر جماله كامن في كونه يقرب من مدلول اللفظ وصوته من جهة وبين الوزن الموضوع فيه من جهة أخرى .إن الجناس يقوم على التماثل السطحي ولذا أعده عبد القاهر الجرجاني" من أبنية التكرار والإعادة[24]".

وقد يتحدد الجناس من خلال بنية التوافق الصوتي ثم التخالف الدلالي ، ويبقى للمتلقي دور بارز في إنتاج الدلالة التجانسية ،وهذا باستحضار حاسة التوقع عنده ،حيث يقود التماثل إلى التخالف "وبهذا تتكاثر المنبهات التعبيرية التي تؤكد شعرية الصياغة [25]".

ومن خلال النص وفحص البنيه الصوتية للجناس فيه ،نجد التكرار اللفظي في يُهدي ويُهدي المهدي الإهداء، الأمر أمر، الجوزاء الجوزاء عمياء صماء، تشكل بُعدا جماليا في النص ويتناسب غالبا مع الحالة الشعورية للشاعر التي لاتنفصل عن حماسه المفرط في بعض الأحيان في مدح الخليفة ،وتعظيم انتصاراته والرفع من مكانته حتى أنه وارث الأنبياء،وأن العيد أولى أن نهنئه بمولد الخليفة لأنه هو العيد بعينه الذي تمت به جميع النعماء.

إن الإلحاح الصوتي من خلال المفردات المتشابهة شكلا، تصنع نسقا متوازنا تنسجم فيه المعطيات الصوتية، وتحدث أثرا جميلا يثري الدلالة ويثير الذهن ،والتكرار المنتظم للأصوات بحروفها يثير الانتباه ويشد المتلقي ،كما يزيد الموسيقى تدفقا على المستويين الداخلي والخارجي .

فتكرار الأصوات والألفاظ لايُعدّ قيمة مجردة في الشعر،بحيث ينفصل عن القيم الأخرى المشكلة للنص الشعري،بل يكْمن سر جماله في الانسجام الذي يمتزج فيه التشابه في الوزن والصوت ويكتسب قوته في كونه"يقرب بين مدلول اللفظ وصوته من جهة وبين الوزن الموضوع فيه من جهة أخرى[26]".

إن للنص عطاءات صوتية وإيقاعية، يوفرها عن طريق استخدام التضاد (عمياء وصماء،الأموات والأحياء)،فالتوزيع الذي يتصدر الأبيات حينا ،ويمس أعجازها حينا آخر، يتدفق عطاءا موسيقيا مميزا /العلياء ،الشعراء/بهجة وبهاء/،فالتنوع والتناسب ينثران إيقاعا داخليا، يصب في الموازنة الشعرية، فيؤلف توازنا صوتيا بين أجزاء النص الشعري ،ويتناسب نغميا بين مختلف الأنساق التعبيرية المهيكلة لبنية هذا النص وفضائه ألإيقاعي.

إن ارتباط الضمير في هذا النص بالفعل تارة، وأخرى بالاسم /ضربت ، تحيرت ،وصفك،حاسديك/ كما مازج بين المخاطب المفرد والمخاطب الجمع /أنت ،انتم /نوع الإيقاعات الداخلية وارتقى بالمخاطب(الخليفة) من الفردانية إلى التعظيم والتفخيم ، فتصاعدت التدفقات الموسيقية من الأدنى إلى الأعلى بتصاعد الخطاب وحماسة الشاعر.

كما كان النص ثريا بالأنغام الإيقاعية والتنوع الصوتي الصادر عن الحركات، خاصة منها الضم الذي تواتر في جسم النص، فخلق جوا متناغما يتردد كالصدى من حين لأخر في ثنايا النص وفي نفس الشاعر والمتلقي، فيشعر بالزهو والافتخار بانتصار الخليفة على أعدائه.

ب - الوزن

الوزن سلسلة السواكن والمتحركات المؤلفة للتفعيلات، التي تؤسس للبحور العروضية المختلفة ويضاف إلى الهياكل العروضية التناسب و"تحقيق الانسجام بين أجزاء القول الشعري[27]".

وقد تسنم الوزن الشعري العربي مكانة خاصة يدلل عليها ماجاء في نظرية عمود الشعر التي استقامت واكتملت عند المرزوقي، الذي يفرق بين الشعر وغيره "بالتحام أجزاء النظم مع تخير من لذة الوزن ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما[28]".

إن طبيعة الوزن تحمل في ذاتها من العناصر والخصائص ،ما يجعل وزنا معينا أصلح في التعبير عن غرض ما من غيره من الأوزان ،ولايعني هذا أن وزنا بعينه يصلح لغرض دون الأغراض الأخرى ،ولكن هناك أوزانا أنسب - بطبيعة قوة تفعيلاته - للغرض معين ،وجميع الأبحر صالحة للتعبير عن مناخات كل الحالات والأفكار والموضوعات .

إن التفعيلات هي خلايا تُصب فيها الإيقاعات ،وتهيكل فيها أنفاسها وتموجاتها ورناتها، فيتجلل النص بإيقاع" يتجذر ويضرب عمقا في تربة النفس البشرية[29]" ، فتتولد المتعة الفنية للمتلقي فيتحاور مع النص ويتفاعل معه.

إن اختيار الجراوي لبحر الكامل (متفاعلن ،متفاعلن،متفاعلن في كل شطر) في هذا النصن ينسجم مع الحالة النفسية للشاعر، التي تسعى إلى مدح الخليفة وتهنئته بالنصر على أعدائه ،فالموقف النفسي يقتضي القوة والفخامة" لأن الكامل فيه قوة وجزالة[30]"،كما أنه يتيح مساحات نفسية للتعبير الواسع وحشد الألفاظ التي تجعل المعنى مكتملا، و"تهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصورن حتى يمكن فصله عنها بحال من الاحوال[31]".

إن بحر الكامل يتناسب مع الإيقاع والصفات التي حشدها الشاعر لمدوحة ،كما استوعب المقومات الفنية للنص، واتسم بنفس ملحمي ،سواء في ذكر المناقب الخارقة للخليفة،أوانتصاراته على كل أعدائه في المعارك،أو القضاء على خصومه السياسيين المناوئين لحكم الموحدين.

ج - القافية

إن القافية تمكن الشاع من الإيقاع المتكر على مسافات ثابتة، وهي فواصل موسيقية يتوقع السامع ترددها :"ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة[32]"،وهي قوام جمال الشعر ،فالمتلقي ينتظر ضربة إيقاعية بعد العدد نفسه من التفعيلات في كل بيت، فيتردد صدى

القافية في ذهن المتلقى ،فتحدث تفاعلا مع النص يتوقف معه في كل تكرار ليكتشف جمالياته ويغوص في أعماقه مكتشفا درره وأسراره الكامنه وراء دلالاته، فيعيش النص ويعيشه النص.

لقد اعتبر ابن رشيق القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر:"ولا يسمى الشعر شعرا حتى يكون له وزن وقافية[33]"،كما أنها تقوم بوظيفة تحسين البيت من حيث الموسيقى الخارجية أو من حيث الدلالات المقصودة ،وغياب القافية يخذل روح التوقع لدى المتلقي ويعمل على قطع الاتساق الإيقاعي ويحطم التوازن بين الأبيات.

لقد حرص الجراوي في هذا النص على استثمار ظاهرة القافية في صنع البنية الموسيقية والدلالية لخطابه، فكان حرف الروي/ الهمزة المضمومة/المسبوقة بالمد التي تعبر عن الفخامة والقوة والامتداد نحو الأعلى، وكأنه يترك للقارئ الفضاء الممتد إلى ما لانهاية للتصور والتخيل وعدم إغلاق المجال على الصفات والخلال التي يحشدها للخليفة، كما ارتبطت الهمزة في كل النص بالأسماء دلالة الثبات والقوة والرفع من مكانة الممدوح ،فأضافت القافية بعدا موسيقيا ودلاليا تضافرت مع مكونات النص الأخرى لتصنع نصا متميزا يكشف عن فحولة الشاعر الجراوي وافتكاكه لقب شاعر الموحدين دون منازع.

3 - بنية الانزياح

إن الانزياح هو كل فعل لقول يُظهرانتهاكا لواحدة من قواعد الاستعمال المعتاد ،يلجأ إليه الشاعر للخروج من التعبير المغاير للسائد والمألوف في اللغة ،وهو"خروج عن المعيار سواء عن قانون اللغة أو عقلانية الدلالة[34] ".

ومن الواضح أن الشعرية تلتبس بمعطيات النص كلما تعلق الأمر بدرجة انزياحه ،لأن في ذلك إشارة لقوة أسلوبه وتلاحم وحداته الدلالية والتركيبية ،فاللغة الأدبية انحراف لا بسبب المعطيات الشكلية التي ترد فيه ،بل لأنها بصورة خاصة تترجم عن أصالة روحية وعن قدرات إبداعية منفردة.

إن ما يسمى الانزياح هو نوع من الحوار بين الكلمات والمعاني أثناء عملية التركيب الدلالي وبذلك لن تكون اللغة سلسلة من الألفاظ والدلالات ،وإنما "هي الإيقاع المبهم الذي يحتويه النص ،والقابل دائما للتفسيرات والتأويلات اللامتناهية[35]"، وبذلك نتلمس وسائل إجرائية ترتبط بالمعجم والمعاني نتوسل من خلالها علائق التجاور والتجاوز ،لأننا نسعى إلى إنجاز نص يراعي وظيفته الشعرية ،ويرصد تفاعل ملابساته ،ونلتمس سُبل تأويله ،عبر الدلالات التي تكشف عن الظاهرة الشعرية باعتبارها خطابا منزاحا عما هو واقعي ،عبر الأساليب التي تنزاح عن النص والقواعد قصد استجلاء إبداع له رؤيته ومفهومه الخاصين.

فمن مظاهر الانزياح المبالغة ،قصد التأثير على المتلقي ،لذا كان حرص الشعراء على تجاوز الواقع لبلوغ الغاية من الشعر ،وهي الغاية التي تحيل تجاوز العلائق إلى الإبهام بمشاكلة الواقع وتجاوزه في بعض الأحيان "،فلو بطلت المبالغة كلها وعيبت لبطل التشبيه وعيبت الاستعارة [36]" ولا مجال للتفريق بين الإبداع وكلام العامة ،فالمبالغة في هذا النص تقارب الصنيع البديعي،الذي يجسد انزياحا دلاليا

يفضي إلى تمكين المتلقي من ضرورة التفاعل، بين الواقع والفكر والإبداع ،قصد تحقيق التواصل بينها جميعا.

إن صورة التشبيه في هذا النص تمثل تلك المبالغة التي يحلو بها الشعر ويتغذى بها التخيل ،وهو إثراء للمعرفة وشحذ للذاكرة فنجده في هذه الصورة :

ماشك ذو النظر الصحيح ولاامترى *** أن الورى أرض وأنت سماء[37]

فحذفُ وجه الشبه صنيع بلاغين يتيح للمتلقي ممارسة الرجوع إلى مرجعيته الذهنية لاستكمال معالم الصورة ،خاصة التشبيه البليغ الذي هو أبلغ مستويات التخيل ،وما غياب الأداة ووجه الشبه منه إلا انزياح القصد منه إثارة المتلقي، ودفعه على إدراك صورة الخليفة ،وهو كالسماء التي تمنح وتحمي، وأن كل الخلق ينتظرون ما تجود به هذه السماء من خيرن يعم الدولة الموحدية عامة والشاعر خاصة ، بل هو الحماية المطلقة لهذه الدولة من كل صروف الدهر ومن كيل الأعداء.

إن قلب ترتيب البُنى الأصلية في صورة التشبيه نوإخفاء وجه الشبه وإخفاء الصورة التشبيهية وتنافر طرفيها(فشتانا بين الخليفة كبشر يشبه بقية الخلق والسماء التي لايعرف كنهها إلا الله وحدة، ولايدري علوها ومكوناتها إلا هو سبحانه وتعالى)أثر في قلب مدلول الخطاب الشعري في هذا النص،وتعميق الصورة وتكثيفها ،وتحويلها عن إطارها البسيط إلى صورتها المركبة بما أسهم في خصوصية الصورة وتميزها بالمبالغة عند الجراوي ،والغرض منها لفت انتباه المتلقي إلى دلالتها لما تحمله من عنصري التجسيد والتشخيص.وبسط هالة العظمة والعلو والرفعة على الخليفة الموحدي،كما ساهمت في كسر السياق الأسلوبي ومنعت جريان الخطاب على وتيرة واحدة ،ورفعت درجة التوتر لدى المتلقي لإجباره على التخيل لتكوين الصورة المنشودة.

أما الانزياح الاستعاري فهو لا يقتصر على الجوانب الدلالية يُؤولها المتلقي وفق ثقافته فحسب ،بل لابد أن يراعي طبيعة العلائق التي تفضي إلى حرصه على الفهم، الذي لايتأتى إلا بإجراء التأويل الذي يقربه من الدلالات المتوخاة فعلا أو المتخيلة،لأن الاستعارة" تأويل خطاب نحو خطاب آخر لخلق واقع جديد يحقق الانسجام على سبيل الإمكان أو التخيل[38]".

إن الاستعارة هي أحد أعمدة الكلام و"عليها المعول في التوسع والتصرف[39]" ،فالتوسع يعني التشخيص الذي يقوم على بث الحياة في الجمادات والحيوانات ،وهذا ماتشكل في النص في قوله:

سائل إذا ركد الدجا وتحيرت *** زُهر النجوم ونامت الرقباء[40]

إن عملية الانزياح في النص تمارس سلطتها على المتلقي ،فتجبره على التأويل والتصور ،لأن طاقة اللغة تنفلت من المعجمية لتبعث انحرافا يسهم في تحفيز القارئ وإثارته ،فتحيرت النجوم المتلألئة في البيت السابق خالف القاعدة المعيارية فالأصل أن الحيرة تكون للإنسان عندما يقف أمام أمر استعصى حله ،فتحولت الحيرة إلى الجماد وهي الكواكب التي تشبه الإنسان ،والغرض من هذه الاستعارة هي دفع المتلقي إلى فضاء النص ،فقد نقل الشاعر الحيرة التي هي صفة من صفات الإنسان إلى النجوم التي لا تفكر ولا تَعقل ،وخالف بذلك القاعدة المعيارية، قصد تكوين صورة تخيلة للممدوح تُجهد المتلقي في تخيلها وتُشركه في النص، من خلال المقارنات والربط بين المدلولات، قصد الرفع من مكانة

الممدوح وتعظيم شأنه وتشخيص الجمادات لتتحرك وتشعر بما يشعر به الإنسان، فانتقل النص من إشارة مدلوله الأول إلى مدلول ثان عبر التوسل بالاستعارة وبتحريك الساكن بما يثير المتلقي فيلجأ إلى التأويل والتصور لعقد المقارنات ورسم الصور، التي تُخرج الممدوح في ثوب القائد الذي يبذل كل شيء من أجل رعيته .

لقد انزاحت العبارات عن معانيها الحقيقية في(ركد الدجا) ،لأن الركود من صفات الماء ،وهي المعيار اللغوي المتعارف عليه ،لكن الشاعر استعاره للدجا وهي الظلام ليحدث الشاعر خللا في توقع المتلقي، من خلال عملية ذهنية يربط فيها العلاقة بين ركود الماء وركود الدجا ،ليصل إلى المدلول الغائب الذي يحقق معالم الصورة التي في ذهنه ،والتي تتشكل من خلال مقاربة إستعارية تحذف العلاقة القائمة بين ركود الماء وهدوء الليل، وهي الممدوح الذي يتحرك من خلال الصورة لتفقد الرعية والحرص على الاطمئنان و السؤال عنها.

إن الاستعارة في الصورة الأولى (ركد) صفة من صفات الجماد -الماء – قابلها بالدجا وهي من نفس الجنس، سعى الشاعر من خلالها إلى صناعة تصور آخر متحرك يلج من خلاله الممدوح – الخليفة – لاينام ولا يهدأ ،بالرغم من هدوء الكائنات الأخرى المشكلة للمشهد الفضائي للدولة الموحدية حتى يقدم واجب الرعاية والتفقد والسؤال عن رعيته.

أما في المشهد الثاني فتحول فيها غير العاقل – النجوم – إلى عاقل في استعارة مكنية حذف فيها المشبه به وأبقى على صفة من صفاته –تحيرت – لتحريك الجماد وبث روح التفاعل مع الممدوح الذي تراقبه النجوم المتلألئة وتواكبه في حله وترحاله وهو يتفقد رعيته، فكأنها إنسان وقف حائرا أمام ما يبذله الخليفة من جهد حير الإنسان والجماد.

إن الاستعارة لا تسعى – رغم أصل المشابهة فيها – إلى مساواة الطرفين، بقدر ما تغلب طرفا على الآخر بما يحقق الأثر البالغ في الممدوح ،وتمنح التفاعل اللغوي للمقومات الجمالية التي تمد النص الشعري إشعاعا وتبث فيه روحا متحركة وحياة زاخرة بالمشاهد الحية ،تتيح للمتلقي التخيل والتحرك من خلالها لرسم الصورة المثالية للممدوح.

الخاتمة

لقد وجدنا أنفسنا أمام شاعر موحدي قرأ السياقات المذهبية والمضمرات السياسية ،فأعاد بناءها بما يتآلف مع رؤية الحاكم ويحقق رغبة الشاعر في صهر المدح بالسياسة ،والسياسة بالمذهب الديني ،في تفاعل يكشف عن احترافية الشاعر الجراوي وتقاطعه مع أغلب الإبداع الموحدي.

إن الشعر الموحدي المرتبط ببيئته وبشروط إنتاجه الخاصة والعامة، حقق مستوى من الجمالية الفنية ،على الرغم من بساطة صوره وإغراقه في السياسة والمذهبية ،إلا أنه حقق التواصل بين النص ومتلقيه ،وتوسل الشاعر في التعبير عن الأمة الموحدية وتطلعاتها السياسيةوتعلقها بالمذهب التومرتي الذي انصهر في السياسة ،فأصبحت ممارسة شعائر المذهب هي ممارسة لشؤون السياسة ،والتحرك في أي اتجاه هو تعضيد للسياسة الموحدية وتحقيق للمذهب التومرتي ،فقد قامت دولة مذهبية يحكمها خلفاء يتعاطون السياسة بعصا مذهبية ناعمة ،يتحلق حولها الجميع بما فيها

الشعراء، يذودون عن حماها ويرفعون لواءها وينشرون مذهبها، حتى وهن العظم منها فسقطت في صراعاتها وقامت على أنقاضها دول أخرى ،خالفتها المذهب وتقاسمت الجغرافيا ولعنت التاريخ.

المصادر والمراجع

1 – ابن رشيق القيرواني – العمدة في محاسن الشعر ةوآدابه –تح –محمد قرزان –دار المعرفة –بيروت لبنان – 1988- ص231

2 – حسن الشبيهي حسني أبو عباس الجراوي –شاعر الموحدين كلية الآداب والعلوم الإنسانية فاس –المغرب - 1986 –ص 8

3 – أبو العباس الجراوي –الديوان –تح-علي ابراهيم كردي –ط1 -1994- دار سعد الدين –دمشق سوريا – ص27

4 – صلاح فضل –انتاج الدلالة –مؤسسة مختار للنشر والتوزيع –القاهرة –مصر ط1 -1987-ص 69

5 – المرجع نفسه –ص71

6 – لوسيان كولدمان –المادية الديالكتيكية –تر –نادر ذكري –دار الحداثة –بيروت لبنان –ص157

7 – الجراوي –الديوان –ص28

8 – الجراوي –الديوان –ص28

9 – الجراوي –الديوان –ص 28

10- الحسن الطاهري –الابداع الشعري الموحدي بين شعرية النص وادبية التلقي-منشورات حلقة الفكر المغربي فاس –المغرب –مطبعة أميمة-2005-ص27

11 – الجراوي –الديوان –ص28

12 – الجراوي –الديوان –ص28

13 – ابن رشيق –العمدو – ص398

14 –ابن الأثير –المثل السائر في أدب الكاتب –تح –محمد مجي الدين عبد الحميد –ج2-المكتبة االعصرية صيدا لبنان – 1980-ص224

15 – ابن رشيق –العمدة-ص460

16- ابن رشيق –العمدة -461

17 – ارسطو طاليس –فن الشعر – تر –عبد الرحمان بدوي –دار الثقافة –بيروت لبنان –ص24

18 – خالد سعيد –حركة الابداع دراسات في الادب العربي –دار العودة –بيروت لبنان -1979 –ص130

19 – عبد السلام المعمدي –قراءة مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون –الشركة التونسية للنشر والتوزيع –تونس -1981 –ص211

20 – عبد السلام المعمدي – قراءة مع الشابي –ص212

21 –محمد فتوح أحمد –واقع القصيدة العربية –دار المعارف – القاهرة مصر –ط1 -1984 –ص53

22 –ا ادونيس – خالد سعيد –الشعرية العربية –دار الآداب لبنان –ط2 -1989 –ص18

23 - حان كوهين – لغة الشعر –تر –محمد الولي ومحمد العربي –دار توقال –المغرب –ط1 -1986 –ص29

24عبد القاهر الجرجاني – إسرار البلاغة - ص17

25 – محمود عبد المطلب –البلاغة العربية قراءة أخرى –ص172

26 – جان كوهين – لغة الشعر –ص30

27 –الأخضر جمعي –نظرية الشعر عند الفلاسفة –ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر -1999 –ص176

28 – المرزوقي –شرح ديوان الحماسة –نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون –ط1 –دار الجبل بيروت لبنان– ص9

29 – مصطفى يوسف –الاسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة – دار المعارف –مصر – ط4 –ص16

30 – ابراهيم أنيس –موسيقى الشعر –مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة مصر –ص72

31 – ابراهيم أنيس –موسيقى الشعر –ص73

32 – جودة فخر الدين –الإيقاع والزمان –دار المناهل ودار الحرف العربي بيروت لبنان – ط1 -1995 – ص30

33 – ابن رشيق –العمدة –ص415

34 – قدور رحماني –الخطاب الشعري في الفتوحات المكية –الدار الوطنية للكتاب –الجزائر -2009 – ص178

35 - ابراهيم مصطفى محمود الدهون –التناص في شعر أبي العلا ء المعري –عالم الكتب الحديث للنشر –اربد الأردن -2009 – ص103

36 – ابن رشيق –العمدة –ص 35

37 – الجراوي –الديوان – ص28

38 – عبد الله بنصر العلوي الشعر السعدي –مطبعة إيميديا – فاس المغرب – 2006 –ص125

39 – ابن رشيق –العمدة – ص36

40 – الجراوي –الديوان –ص28

استدعاء الشَّخصيَّات الأسطوريَّة في الشّعر الجزائري المعاصر

د.عبد الكريم شبرو

جامعة الشهيد حمّة لخضر. الوادي

ملخص:

لم يكن شعراؤنا بمنأى عن استدعاء الشَّخصيات الأسطورية مقارنة بنظرائهم في الوطن العربي؛ فقد لجئوا للأساطير يدمجونها ضمن تجاربهم الشعرية حتى يختصروا القول – بتوظيفهم لها – ويرفعوا من مكانة نتاجهم الشعري الذي يضمن الأسطورة الأجنبية – عادة – ضمن السّياق، وحتى يستفيدوا من تجارب غيرهم من الأمم .

Resume:

Like the Poets in the Arab world, Algerian Poets have also relied on legendary characters. In fact, they used legend in their poetic experiences in order to be precise, and also to improve their poetic product. Generally, this poetic product includes the foreign legend with its surrounding context, so relying on legend may enable Algerian poets to take benefits from experiences of other nations.

تجلت ظاهرة حضور الشخصيات الأسطورية في الشعر المعاصر بصورة لافتة ، بحثا عن الجمالية الفنية وإضفاء لصبغة البطولة المستوحاة منها، على الرغم من صعوبة عملية الاستدعاء والتوظيف، لذا"إن مسألة توظيف الأسطورة في الشّعر ليست عملية سهلة ،لأنها قضية فنية بالدرجة الأولى . وقد رأينا أن بواكير الاستخدام الأسطوري في شعرنا المعاصر عند بعض الشعراء ..."[1]

ومهما يكن من أمر، وما دام شعرنا الحديث شديد الاهتمام بالأسطورة " وما دامت الأسطورة ميراث الفن "،فلن يُصيبنا شرٌّ من معرفة شيء عنها "[2]

ومن الأساطير المستدعاة ضمن النّص الشّعري الجزائري المعاصر "عشتار" حيث نجد الشّاعر يقول :

أَخَضْراء الهَوى العُذْرِيِّ. مَا عَرَبٌ ومَا عَجَمٌ * ومَا (قَومِيَّة) في عُمقِها يَتَسَكَّعُ العَدَمُ**

سِواكَ مَسَافةٌ يمتـــدُّ في أيَّامِهَا السّـــأم * وتَكبُر..يَكبُر الطَّاعُون والأفيُون والعُقم**

وتَبقى مِثلمَا كَانت ،قَبيلا يُنشِد الثَّـــأرَا * يحَاصِر في خَرِيف الدَّهْر (مَيْسُونًا) و(عشتاراً)**

بِسيْفٍ (عَفْلَقِيّ) الوّشْم تَزْرَعُ كفّه النَّارَا* ويَحسِبُ وَهمَهُ حُلُمًا، وسَيف الله أسمَارا**[3]

لقد استدعى الغمّاري في الأبيات السّابقة شخصيّة عشتار[4] مما ينبئ عن سعة اطلاعه على حضارات الأمم السابقة واقتباس ما يخدم معنى النَّص الشِّعري المعاصر، واختزال العلاقة بين المدلولين الجديد والقديم؛ والمتمثل في قصتها مع من يراها ويعجب بجمالها الفتّان وبوعودها الزّائفة؛ تلك الوعود التي أصبحت وهما وسرابا في زماننا هذا ولا مجال لتحقيقها على أرض الواقع، فالشَّاعر عبّر عن الأوضاع الرَّاهنة في البلاد العربية عن طريق تجسيد شخصية "عشتار".

ومن الأساطير التي استدعيت في الشّعر الجزائري المعاصر أسطورة السِّندباد يقول عثمان لوصيف :

عَاشقًا كَان يُنادِي[5]
في أَعِاصِيرِ الرَّمَاد
و يُعَانِي
مِنْ تَبَارِيحِ الحَنَان
خَلّهُ يَلْبَسُ مَوْجَ البَحْرِ و الرّيحُ قِنَاعٌ
ويَمْضِي في مَداهاَ
إنَّه كالسِّندبَادِ
يَعشقُ البَحرَ و يُغوِيهِ الضَّياعُ

فالشاعر في هذه الأسطر يتنفس في أجواء أسطورية ؛ السندباد ورحلاته المتعددة،وهي أجواء مليئة بالمغامرات والمتاعب،وهذا ما يعكس حالة الشاعر ووضعه الرّاهن الذي يشبه معاناة السندباد . آنذاك . .

كذلك الشاعر عقاب بلخير في قصيدته "تغريبة السندباد"، " كان أكثر فلسفة وإمعانا في توظيف بعض العبارات الدّالة على الألم الحاد ومرارة الغصّة التي يحسها الشّاعر في زمن لا يحكمه منطق أو برهان"[6].

قَادمًا منْ عُمْق مَأْسَاتي لمَأْسَاتي أُغَنّي
خَيْطُ شعر
ورُمُوش صَعَدَتْ للرّيح أطياراً جَريئة
وأنَا أحْفظُ للذّكرى أغَاني
ودُمُوعًا من خُدود
لَمْ تَذُق طَعْم الخَطيئَة
أيّها الربّان يا بحرا بلا قَلْب وذكْرَاك أنت
لمْ تَعُد تُشْرق عَينَاك من المشْرق أو صَمْتي
يُدَوّي وَسْط صَوْتي
وعلى كفّي شرَاعُ اللَّيْل مَكْسُور وضَوء
الشّمسُ في قَبْضَة كَفّي
وأنَا جُغْرافْيا تَرْسُمُ للبَحْر عُيُوناً
وتَمُدُّ السّاق لعلّ الله يُحْيينا لَعلّ
ولَعلّ الحُزْنَ يُرْثِينَا لَعلّ[7]

فمعاناته وصراعه مع الحياة جعلته تائها في هذا العالم كقصة السندباد في رحلته الغامضة.

ومن الشُّعراء الذين استدعوا أسطورة السّندباد الشّاعر لزهر عطية ،حيث يقول:

و أَبْحَرتُ يَا أَصْدِقَائِي
وفي زَوْرَقِي قَد حَملْتُ السَّلامَ
رَفَعْتُ الشّراعَ

سَرحْتُ الحَمَام

وسَافرْتُ وَ فِي مَرْكَبِي

أطُوفُ البِحَارَ

أَجُوبُ القِفَارَ

ومَا زِلْتُ في رِحْلَتِي سَائرًا

ومَا زِلْتُ فِي زَوْرقِي ، تَائِهًا

شِرَاعِي جَمِيلٌ

و قَلْبِي حَزِينٌ[8]

والمتأمل للنّص الشِّعري لن يجد السِّندباد صراحة ، إلاَّ أن أحداث قصّته قد تجلَّت من خلالها "إنَّنا نَشعُر بأنَّ بنية النَّص قد تشكلت من خلال الأجواء الأسطورية ،بحيث نلمس روح السندباد ترفرف فوق النص،ونقرأ رحلاته الطويلة .."[9]

فقد نقل الشّاعر الأزهر عطيّة حالة التّيه والضّياع التي يعيشها من خلال عملية الإسقاط على أسطورة السّندباد .

وها هو عبد العالي رزَّاقي الذي حوّل أسطورة السّندباد إلى عشيقة مفقودة (الجزائر) يبحث عنها ويجوب العالم ليعثر عليها، يقول :

لا يَنبغي أن تَهتفي بِاسْمِي

فَقَلْبِي لمْ يعدْ يَرتَاحُ لِلْمَاضِي

تَعِبتُ من حِكاياتِ القَدِيمَة

كَانَ حبّك رِحْلتِي الأُولَى

وكنْ " السِّندباد"[10]

فالشاعر في هذا النَّص يستحضر جزءا من الأسطورة السِّندبادية في شكل تلميح ، فهو يعيش في الحاضر والمستقبل من خلال استعمال الفعل (كان) فحبها أصبح في الماضي وسيبحث عن حب جديد كما فعل السندباد في كل رحلاته ؛ فهو دائم التجدد لاستكشاف المجهول ومثل هذا نعثر عليه في قوله :

ومَن سَتكونُ رَشِيدة و السِّندباد ؟

...

و أَزعُم أنَّ رَشِيدَة و السِّندباد ، و ذَاكرة البَحرِ

والسُّفن المُبحِراَتُ مَعَ الرّيح والكَلِمَات التي تَسْتَحِيلُ

رَصَاصًا توحَّدتِ الآن في الزَّمَن المُسْتَحيلِ[11]

فالنّص هنا يستعيد أسطورة السّندباد، فقد " أفصح الشاعر عن النص الذي يشتغل عليه، ثم أضاف ما يرتبط بهذا النص الأسطوري من أجواء (ذاكرة البحر،السُّفن المبحرات مع الرِّيح) مما يجعل النَّص يتحرك في مدار أسطوري محدد"[12].

ومن النُّصوص الشِّعرية المعاصرة التي وظَّفت أسطورة السندباد بشكل يتفاعل معها تفاعلا تناصيا قول محمود بن مريومة :

وَلدِي رَفيقُ الشّمْسِ في قَطعِ المَدار
كَالسّندباد يَهِيم في عُمْقِ البِحَارِ
تدمِي يَدَاه مِن المَحارِ
والجُرح يَفتحُ فَاهُ / يَلتَهم الحَديدَ
لا يَحمِل الأَحْقَاد / في دَمهِ العَنيدِ
تَوقٌ إلى فَجْرٍ جَديدٍ[13]

يظهر لنا أن الشّاعر شغوف بالقصَّة السِّندبادية مُدرك أن التَّجربة الشِّعرية تجربة رحلة وسفر متواصل في أدغال الحياة ، فحياتنا مليئة بالجروح ، الدماء ، المعاناة والأحقاد ويتطلع إلى عالم أفضل تسوده المحبة والسَّلام .

لقد ولع شعراؤنا بشخصية السّندباد . حتى أنَّنا لا نجد شاعرا إلا وقد استدعاها . يقول يوسف وغليسي في قصيدة " موتٌ وحياةٌ " :

الآن ، شَيَّعتِ الحُروفُ جَنازتِي !
و مَضَتْ تُعَانقُ جُثَّتِي
فَأنا أمُوتُ ، نعَمْ
و كَالعَنقَاءِ أُبْعثُ منْ رَمَادْ [14]**!**

فالشاعر اختصر معاناته في هذه الأسطر الشعرية من خلال استحضاره لشخصية السندباد ؛ فهو يموت ويبعث من جديد ليعاود نفس الأوجاع والمعاناة كل يوم .

وتتواصل معاناة الإنسان في هذا الزّمان حتى غدت "تراجيديات الزّمن البغدادي" كما عنون يوسف وغليسي قصيدته التي يقول فيها:

يَا بَاكِي الرّبعِ ! قَد طَالتْ مَآسِينا
فَاقرأْ عَلى دِمْنَةِ الأَحْباب (يَاسينا)!
الرِّيحُ تَعْصِفُ ، والصَّفْصَافُ يَرْتعدُ
يَا حَادي العُربِ ! إنَّ القُدسَ تُغتَصَبُ
"كالدّنكشوت" أُبَاري جَبْهَتَينِ هنَا
وَحدي هُنا.. وهنَاك العُجم والعَرب ![15]

لقد استحضر الشاعر قصة الدنكيشوت الذي كان يصارع الطَّواحين وحده دون أن يسانده أحد ؛فهو وحيد كحال مجتمعاتنا العربية التي لم تتحد لتحرير قدسنا الشريف ! لقد كان يوسف وغليسي على دراية وإلمام بالشّخصيات الأسطوريّة التي ساعدته على حمل جملة من الدلالات دون أن يفصح عن غايته و أن يبوح بمكنوناته علانية ، وهذا أسلوب راق لجأ إليه معظم الشّعراء المعاصرين .

لـم يقـف الـشّعراء المعاصـرون عنـد هـذه الشَّخـصيات الأسـطوريَّة فقـط ، فقـد اسـتدعوا كـذلك أسطورة "سيزيف " ضمن السِّياق الشِّعري ،يقول حمري بحري في قصيدته التي عنونها بـ" سيزيف لم يمت":

سِيزيفُ يَحْيا في نَزِيفِ الحَجرْ
يَأكلُ خُبْزًا يَابِساً
يَسْمعُ صَوتاً يابِساً
يَصْعدُ دَرْباً ..
يَنزلُ دَرْباً ..
سِيزيفُ يَحيَا في نَزيفِ الحَجرْ
تَفتحُ عَيْنَاهُ ، ويَمشِي صَامتاء
بَيْنَ الصُّعودِ والنُّزُولْ
يَحلُمُ بالحُبِّ و أَشيَاء كَثيرهْ
يُزفُّ للفُصُولِ
صُورَةَ حَقْلٍ ؛
عَاشِقٍ ...
يَرْضَعُ ثديَ المَطرْ
سِيزِيفُ في كُلِّ مَكَانْ
سِيزِيفُ في كُلِّ زَمَانْ
يَبْحَثُ عَن إنْسَانٍ
يَحْلُمُ بالرِّيحِ التي تَهُزّ أَوْرَاق المَطرْ[16]

فقد غدا كل إنسان في عصرنا سيزيف يرضخ تحت ظلم الحكام واستبدادهم فسيزيف لم يمت كما عنون هذه القصيدة ، فهو في كل مكان وفي كل زمان يبحث عن إنسان له كرامة وكيان.

لقد كان الشاعر فطنا في تحويل هذه الشخصية الأسطورية بما يلائم الظروف التي تعيشها البلاد العربيـة والإسـلامية مـن جبروت القـادة أو اسـتبداد المـستعمر؛ كـل هـذا مـن خـلال معرفـة القـصة القديمة والتلاعب بأحداثها بما يوافق ما يختلج في ضمير الشَّاعر ويعبِّر عن الأوضاع الرَّاهنة.

كذلك عثرنا على شخصية أسطورية أخرى تمثلت في "هيلانا"[17] ، يقول يوسف وغليسي في قصيدته "انتصار":

أُصَارِعُ مَوتِي بلا قـُوَّة
في سِنين التَّهجّر العِجَاف !
وهذي السَّجَائر بين يَدي تَنْتحر
أُصَارِعُ مَوتي كَمَا زَهرةٍ
في صِبَاها اعْتَرَاها الجَفافُ
أناديكِ "هيلانا" إنّني أَنْتَظر

ولستُ أَملّ انْتِظَاراً !
أنَادِي وهَذي السَّجَائِر بَين يَدي تَنْتحرُ
أنَادِي مَتى تُمطِرين بدَربِي ؟
مَتى تُزهِرِينَ ؟
مَتى تَطلعِينَ جِهَاراً نَهَاراً ؟!
مَتى يَرتَوِي مِنكِ يَا كَوْثَري قيظُ قَلبي ؟!
لأَحْيَا و كيمَا غداً أنْتَصِرْ ![18]

فالشّاعر يستنجد بأسطورة "هيلانا" علّها تمدّه بالقوّة التي يطلبها لمواجهة هذه السنين العجاف - حسب قوله - كزهرة اعتراها الجفاف ،فلن يملّ الانتظار على أمل أن يشرق يوم جديد وأن تنزل مطر الرّحمة التي تروي قلبه الظّمآن .

لقد كان الشّاعر الجزائري المعاصر على وعي بدلالة الشخصيات التي يستدعيها ، ملما بكل تفاصيلها وحيثياتها ،وهذا ما انعكس على المتن الشعري حيث ورد غنيا بأساطير الأمم الأخرى .

وهناك من الشّعراء من يلجأ إلى التلميح دون ذكر الشَّخصية المستدعاة ليجعل القارئ مشاركا في التّحليل والاستنباط، ودون الإفصاح عن ما يختلج في ذهنه لحظة ميلاد القصيدة ، ولتكون مشاركته جزءا من التجربة الشعرية المراد التعبير عنها، وهذا ما لمسته في قصيدة " طقوس الورد " يقول الشاعر:

قَدَري
أنْ أعْبُرَ هَذا البَحرَ
وفِي زِنْدي طُقوسُ الوَرْدِ
أن أسْكُنَ قَوقَعةً أُخْرَى
و أُحَاصِر أحْلامِي فوْق الرَّمْل
و أبَاغِتَ قِنْدِيلي لأنَامَ

إلى أن يقول :

قَدَرِي
أن أخْتَصِرَ القُبلاَت
وأعُودَ لِكَي أَتحوَّل منْ حَجرٍ بَشَرِيٍّ أَعْمَى
لمْ يَعرِف مَعنَى الإبحَارِ بِلا سُفُنٍ
لشُطُوطٍ مُتْعَبَةِ الزَّفرَاتِ
فَأَنَا قَدْ رَوَّضتُ الأمْواجَ لِهذَا البَحرِ
وخُضْتُ حُروبًا لا تُحْصَى

حتى يصل إلى النهاية :

فَلْتَكبُرُ في لُغَتِي وَطنًا
ونَشِيداً لا يَمحُوهُ الحُزْنُ

ولا يَمْحُوهُ المَوتُ ولا الظُّلُمَات[19].

فالشّاعر أحمد شنّة لم يذكر السّندباد صراحة ولكن القارئ يستشفُّ من خلال أسطر القصيدة أن الرّحلة السّندباديّة بادية من خلال هذا الإبحار بلا سفن وأن يحاصر أحلامه التي لم تتحقق فوق الرّمل لعلّها تتحقق فوق البحر لهذا فهو يروّض الأمواج لكي تكون القوقعة مسكنه الذي لا يحيد عنه ، ليختم هذه التّجربة السّندباديّة بالرّاحة التي ينشدها في هذا الوطن الذي يحلم بأن يكون بدون أحزان ولا ظلمات .

وهو بهذا الاستدعاء الخفي لشخصيّة السّندباد الأسطورية يكون قد وفّق إلى حدٍّ بعيد في تقمّص هذه الشّخصية المسافرة عبر البحار بحثا عن السّعادة المفقودة على سطح الأرض.

ولعل السّعادة المفقودة هي التي جعلت عثمان لوصيف يشقّ البحار بحثا عنها :

رُحْتُ أَشُقُّ البَحرَ عَن شَواطِئ النهايةْ
سَفينتِي قَصِيدةٌ و رَايتِي حِكايهْ
وفِي بِحَار التِّيه والغِوَايَهْ
تَمزَّقتْ أشْرِعَتِي
و غَرقتْ مَركِبتِي
و انْطَمَسَتْ مَعَالِمُ الهِدَايهْ
وهَا أنَا وَحْدِي بِلا قُلوع
أُغَالبُ الدُّمُوعْ
بَحَّارتِي تَنَاثرُوا شَتاتْ
وانقَرضُوا في غَمْرةِ الأمْواجْ
والزَّبدُ الأُجَاجْ
مَاتُوا ومَا هَشَّتْ لَهُم حَياةْ
وهَا أنَا وحْدي بِلا أَصْحَابْ
أُوَاجِهُ الشَّيْطانَ والعبَابْ[20]

فالشّاعر لم يجد من يواسيه في هذه الحياة غير تجربة السّندباد خلال رحلته التي كانت شاقة كشقاء الشاعر على هذه الأرض ؛فهو وحيد بلا أصحاب يصارع هذه الأمواج منفردا بعد أن فقد جميع خلاّنه وتركوه مع أحزانه ودموعه التي لم تفارقه في مواجهة الشيطان .

كذلك نجد الشاعر عبد الوهاب زيد[21] ،وهو بصدد التلميح عن الرحلة السندبادية ، يقول :

مَاذا أقول ؟ وهذا القول يغمرني
مرافئي لم تعد لي بعد زوبعتي
كلُّ السّفائن ملت رحلتي عصفت
ريح فريح وما أدركت خاتمتي[22]

ومن النّصوص الشّعرية التي عمدت إلى الإشارة والتّلميح في استدعاء وتوظيف الأسطورة هذا المقطع الشّعري لعبد الوهاب زيد ،فالقارئ الفطن يستشف من خلال السّياق رحلة السّندباد الذي أعياه

السّفر عبر السّفن دون جدوى ،فالشّاعر ملّ السّفر ولم يصل ـ حتى الآن ـ إلى برّ الأمان فلا يزال تائها ولم يدرك خاتمته ؛فقد اختصر القصّة السّندباديّة في هذين البيتين حتى ينقل لنا تجربته الحياتية .

" إن نجاح الشّاعر في استخدامه للأسطورة يتوقف على دمجها في البنية الأدائية ،وفي تطويعها . فنيا . لكي تغوص تحت سطح القصيدة "[23]. وهناك من الشعراء من يلجأ إلى الإفصاح أو التلميح بالإشارة الضمنية في استدعائه للشخصيات الأسطورية؛ فمثال الأول قول الشاعر :

يَصيح بي : لِماذَا أنْت تَرفُضُني

أَوَ لَسْت تَعرف أنّ الرّفض لِي خَطرُ ؟

وكَيف تَصْرخ يَا سِيزيف مِن أَلم

والله جـَاعله في الأرضِ يُخْتبـرُ[24]

فلا يحق لسيزيف ـ في عصرنا ـ أن يتألم وأن يشكوا آلامه ومعاناته ،لأن الله ـ سبحانه وتعالى ـ خلقنا في هذه الدنيا ليمتحننا ويرى مدى صبرنا في هذه الحياة ويجازينا عن ذلك يوم القيامة بالثواب الجزيل .

أما مثال التوظيف الثاني ، قول الشاعر إدريس أبو ذيبة في قصيدة (حالات):

مُندلع كَالنّار

كَالمدية أَقطع لحْمَ الوَرق الشَّاحبِ

والوَرقِ العَائم في قَنواتِ الإرثِ المُحِيط

تَنتشرُ كالرّيح

كَالأوراقِ الهَارِبة

أسْرابًا من أَغْصَانَ الرّوحِ

أَتبرَّأُ من لغة خَانَتْ مَلامِحَها

وَبَاعتْ صَهيلَ الحُرُوفِ[25]

"فالتفاعل بين النص الحاضر - هذا - والنص الأسطوري حاصل على المستوى الدلالي ،ذلك أن الشاعر يجسد موقفا معاصرا مماثلا للموقف الأسطوري هو تحمل عبء الثقل والإصرار على المواجهة كي يعيد للحياة صورتها الطبيعية بعد أن مسّها الشحوب والذبول عن طريق نشر السلام والمحبة "[26] وهذا " الغمّاري يحيلنا على العديد من النّصوص التي تقوم على علاقة اندماجية في النّص الحاضر "[27] حيث يقول :

مَن يردُّ التَّتار ؟

آهٍ لا السَّيفُ سَيف

ولا الدَّرب دَرب

ولا الدَّار دَار ...

مَن يَرُدُّ الرّياحَ التي سَلبتْ (ذَا يَزن) ؟

سَلبتهُ اليمنَ

سَلبتهُ الحَمائلَ[28] **...**

فالغمّاري يستحضر الملاحم البطولية لسيف بن ذي يزن خلال العصر العباسي وحاول مزجها بصورة من صور الهزائم أمام جيوش التّتار.

الهوامش:

[1]- يوسف حلاوي ، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر. دار الآداب ، بيروت ، لبنان ،ط 1 ، 1994 ، ص30.

[2]- محمد العبد حمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر. بيانها ومظاهرها . الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1996 ، ص 161 .

[3]- مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، ص 35 .

[4]- إلهة الخصب والحب والجنس لدى سكّان وادي الرّافدين القدماء ،ظهرت أول مرة في بلاد سومر في جنوب العراق.

[5]- عثمان لوصيف، أعراس الملح ،المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1988 ، ص 27 .

[6]- مجيد قري ،مسار الرّمز وتطوُّره في الشِّعر الجزائري الحديث (1962-2004) دراسة تحليليّة فنّية ،معهد اللغة والأدب العربي ،جامعة باتنة، (2010/2009)، ص49،(مخطوط).

[7]- عقاب بلخير السّفر في الكلمات ، منشورات إبداع ، الجزائر ، 1992 م، ص30.

[8]- الأزهر عطية ،السفر إلى القلب ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر،1984،ص25، 26.

[9]- عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر شعر السبعينات نموذجا ، (رسالة ماجستير) معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر،1985،ص233، (مخطوط).

[10]- عبد العالي رزاقي ،الحب في درجة الصفر ،الشركة الوطنية للكتاب،الجزائر،1977، ص14.

[11]- المصدر نفسه ، ص 134 .

[12]- جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 217 .

[13]- محمود بن مربومة ،المغني الفقير ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر،1985، ص 89 .

[14]- يوسف وغليسي ،أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ،دار الهدى،الجزائر،ط1، 1995، ص 33 .

[15]- المصدر نفسه ،ص41 .

[16]- حمري بحري ، ما ذنب المسمار يا خشبة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1981 ، ص 103 ، 104 .

[17]- هيلانا : أسطورة باكستانية تجسد الطاقة الكامنة في أعماق العقيدة الإسلامية كسلاح ميتافيزيقي لمواجهة كل التحديات .

[18]- يوسف وغليسي ، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، ص 67 .

[19]- أحمد شنة ، من القصيدة إلى المسدس ، ص ص (93 ،94 ،95 ،96 ،97 ،98 ،99 ، 100).

[20]- عثمان لوصيف ، نمش وهديل ، دار هومة للطباعة والنشر ،الجزائر، 1997 ، ص 19.

[21]- عبد الوهاب بن عبد الباقي زيد ، ولد عام 1963 بالميلية- ولاية جيجل ، حاصل على الليسانس في الآداب واللغة العربية من جامعة قسنطينة 1989. يعمل صحفياً بالقناة الأولى للإذاعة الجزائرية، وإذاعة سيرتا المحلية بقسنطينة. عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافة الوطنية، وجمعية المعنى الوطنية، وفرع جيجل لاتحاد الكتاب الجزائريين ، وكان عضواً باتحاد الكتاب الجزائريين بين عامي 1986و 1990. دواوينه الشعرية: رؤى الساعة الصفر 1992.

[22]- عبد الوهاب زيد ، رؤى الساعة الصفر ، ص 44 .

[23]- رجاء عيد ، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث) ، ص 299 .

[24]- محمد الحسن أكيلال ، قصيدة (الزمن الطلسم) ، نماذج من الشعر الجزائري المعاصر ، مجلة آمال ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، ع 2 ، 1979 ، ص 270 ، 271 .

[25]- إدريس أبو ذيبة ،أحزان العشب والكلمات ، مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين ،الجزائر ، د ت ، ص 54 ، 55 .

[26]- جمال مباركي ،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 230 .

[27]- المصدر نفسه ،ص 249 . بتصرف

[28]- مصطفى محمد الغماري ،حديث الشمس والذاكرة ، ص 77 ، 78 .

أصول المنهج التداولي في التراث العربي من خلال أركان العملية التواصلية
(المخاطِب _ المخاطَب _ الخطاب)

د / نجاح مدلل
جامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي-

الملخص:

يتناول هذا المقال كل ما يرتبط بالنشاط التواصلي من حيث هو حوار، أخذ ورد، ارسال واستقبال، تأثير وتأثر، فهو يشمل الاهتمام بالسامع واعتبار الخطاب وبيان دور المتكلم في صياغة الخطاب وإنتاجه، والإلمام بكل العناصر الفاعلة في الخطاب، ومعيار الصدق والكذب، والقصد والنية، الخطاب ومقتضى الحال.

إن الاهتمام بالنشاط التواصلي يُعد من اهتمامات الدرس اللغوي العربي، ولهذا أردنا أن نخصص هذا المقال بالحديث عن اللسانيات التداولية في التراث العربي من خلال أركان العملية التواصلية (المخَاطَب – المخاطِب – الخطاب).

Le résumé:

Cet article aborde tout ce qui concerne l'activité communicative ,c'est un dialogue, la reciprocité , émission et récéption impact et effet, il englobe aussi l'importance accordée à l'auditeur, et aussi à l'orateur.il donne la lumiére sur le role de style rhétorique de l'interlocuteur et sa formulation et la globaliation de tout les éléments effectifs dans le discours . et le critére de la sincérité , le mensonge et l'intention.

L'intérêt accordé à l'activité communicative est l'axe de chaque cours oral en arabe,et pour cela j'ai voulu consacrer cet article sur la l'inguistique inclus dans le patrimoine arabe à travers les piliers d'une operation communicative (l'auditeur , l'interlocuteur , et le discours).

يقول (محمد سويرتي) عن أسبقية العرب لمعرفة أصول الاتجاه التداولي:"إن النحاة والفلاسفة المسلمين، والبلاغيين والمفكرين مارسوا المنهج التداولي قبل أن يذيع صوته بصفته فلسفةً وعلماً، رؤيةً واتجاها أمريكيا وأوربيا ،فقد وظف المنهج التداولي بوعي في تحليل الظواهر والعلاقات المتنوعة"(1).

والمتأمل في تراثنا العربي بين كتب النحو والبلاغة واللغة وأصول الفقه يجده قد اتخذ اتجاهين بارزين هما: اتجاه يَعنى بالنظام اللغوي الذي يشمل أنظمة صوتية وصرفية ونحوية ودلالية، ولكل مستوى من هذه المستويات مكوناته وعناصره وعلاقاته بالعناصر الأخرى داخل النظام الفرعي، ثم علاقة مجموع الأنظمة الفرعية بعضها ببعض دون الالتفات إلى المقصود وإلى مقتضيات المقام والقرائن الحالية، واتجاه آخر يُعنى بالمقام وما يتعلق به من قرائن غير لفظية كالدرجة الاجتماعية للمتكلم والسامع، وعلاقة كل منها بالآخر والحاجة النفسية والذهنية والحركات الجسمية لكل منهما وسكوته، والبيئة المكانية للحدث التواصلي ومجموع المشاركين فيه، كما أنهم لم يكتفوا بالسياق

الاجتماعي فحسب بل ضمّوا إليه السياق الثقافي والشرعي(2).ويمكن الكشف من وراء كل ذلك عن العديد من المبادئ التداولية التي تسهم في إقامة نظرية تداولية عربية المنشأ.

تداولية المخاطِب (المتكلم):

من أهم المبادئ والمفاهيم التي تجلت لديهم فيما يتعلق بتداولية المتكلم كركن رئيسي من أركان العملية التواصلية؛ هو تعريفهم للغة وحصرهم وظيفتها الأساس في التبليغ، يقول ابن سنان الخفاجي (ت 466هـ): "ومن شروط الفصاحة والبلاغة أن يكون معنى الكلام واضحاً جليا لا يحتاج إلى فكر في استخراجه وتأمّل فهمه، سواء كان ذلك الكلام منظوما أو منثورا... والدليل على صحة ما ذهب إليه...أن الكلام غير مقصود في نفسه، وإنما احتيج إليه ليعبر الناس عن أغراضهم ويفهموا المعاني التي في نفوسهم"(3).

يؤكد "ابن سنانّ هنا أن لا وظائف تداولية للغة خارج سياق الاتصال، والوظيفة الأساسية للغة هي التواصل والتبليغ، ولا يحتاج الانسان للغة إلا ليعبّر عن مقاصده وأغراضه، فنحن لا نتلفظ بالكلام لأجل الكلام وإنما لإبانة معانٍ معينة نقصد إليها قصداً.

وهذا ما أشار إليه "ابن جني" (ت392هـ) في تعريفه للغة حيث كان مبدأ القصد وربطه بمفهوم التلفظ واضحاً جلياً، إذ يقول: "حدّ اللغة أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم"(4)، فاللغة في مفهومه أصوات وملفوظات مجردة، فإذا أراد المتكلم التعبير عن قصده (غرضه) عمد إلى هذه الملفوظات يسكبها ويختار منها ما هو عن قصده أَبْيَن، ولمراده أجلى وأنسب، ولا يتلفظ إلا بما كان لتحقيق ذلك الهدف جديرا، ويتقاطع ابن جني في هذا مع ما تقرّه التداولية المعاصرة، إذ أن مجال اهتمامها الملفوظات داخل سياق التلفظ (المنجز الذاتي) أي: في ضوء التداول(5).

وإلى ذات المسألة أشار "ابن خلدون" (ت808هـ) في مقدمته قائلا: "اللغة في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده، وتلك العبارة فعل لساني، فلابد أن تصير ملكة متقررة في العضو الفاعل لها وهو اللسان، وهو في كل أمة بحسب اصطلاحاتهم، وكانت الملكة الحاصلة للعرب، من ذلك أحسن الملكات وأوضحها إبانة عن المقاصد"(6).

وفي قوله هذا إشارة إلى امتلاك المتكلم ملكة اللغة وفق اصطلاحات الجماعة اللغوية الواحدة، للإبانة عن مقاصده وأغراضه، أي يكون للمتكلم قصد في التلفظ حتى تكون الملفوظات ذات معنى، أو ذات إفادة بتعبير التداوليين المعاصرين.

ويعد هذا الرأي نقيضا لما جاء به (أوستين) في إشارته إلى التلفظ من غير قصد، الذي يوازي عنده الفعل التعبيري، فقد يتلفظ المتكلم بأصوات صحيحة نحويا وصرفيا ومعجميا إلا أنها لا تؤدي الإفادة المتوخاة منها، أي لا تنجز فعلا لغياب قصد المرسل(7).

وفي إشارة إلى أهمية القصد الذي تناوله القدماء على اختلاف مذاهبهم واختصاصاتهم إذ راحوا يجعلون المعنى جميعه في القصد، قال (ابن فارس): "فأما المعنى فهو القصد"(8) فيحدد بالتالي الهدف من الكلام وغايته، وتحقيقا لذلك يطمح المخاطب إلى أن يكون كلامه مفهوماً دالاً دلالة يحسن السكوت عليها، مراعيا في ذلك تفاوت درجات المخاطبين في الفهم، وبالرغم من توحد المعرفة العرفية

بالأوضاع اللسانية، فإن على المخاطب أن يهتم بأنواع القرائن اللسانية والمقامية، ليجلي ما غمض من دلالات مقصودة، فالمتكلم إذا أراد إفهام السامع قصده بما يمتلك من لغة وجب عليه أن يكون عالما بقواعد تركيبها وسياقات استعمالها، أي بالمواصفات التي تنظم انتاج الخطاب بها، ومنه فالقصد عامل أساس في إنشاء العلامات والمواضعة عليها سواء أكانت علامات طبيعية أو علامات من صنف علامي آخر(9). بل منهم من يرى أن العلامة في ذاتها تنطوي على قصد المتكلم، يقول (المسدي): "إن العلامة تنطوي على القصد، إذ يقتضي دستورها الدلالي توفر في إبلاغ ما تفيده"(10)، وللقصد مكانه بارزة في الدرس البلاغي، إذ هو أساس عملية التواصل والإبلاغ.

ولقد ربط (ابن خلدون) بين القصد والأداء الفعلي للغة من طرف المتكلم، إذ يقول: " اعلم أن اللغة في المتعارف عليه هي عبارة المتكلم عن مقصوده، وتلك العبارة فعل لساني ناشئ عن القصد بإفادة الكلام"(11)، ويدل هذا التعريف على ربط القصد بالاستعمال والأداء الفعلي من طرف المتكلمين، ولا نلاحظ هنا فرقا بينه وبين (أوستين) في عرضه لنظرية أفعال الكلام وحديثه عن (الأفعال الانجازية)، حيث يربط الكلام بالفعل.

ومن أهم الدراسات البلاغية التي لاقت عناية فائقة في الدرس البلاغي القديم هي مسألتي الفصاحة والبلاغة والتمييز بينهما، فالفصاحة في اللغة بمعنى البيان والظهور، وفي الاصطلاح: عبارة عن الألفاظ الظاهرة المعنى، المألوفة الاستعمال عند العرب، وهي (الفصاحة) تكون وصفا للكلمة والكلام والمتكلم، يُقال: كلمة فصيحة، وكلام فصيح، ومتكلم فصيح.

أما فصاحة الكلمة فهو خلوّها و خلوصها من تنافر الحروف وغرابة الاستعمال ومخالفة القياس، والكراهة في السمع، أما فصاحة الكلام فخلوصه من عدم فصاحة بعض كلماته، وخلوه من تنافر الكلمات مجتمعة ومن ضعف تأليفه، ومن التعقيد اللفظي والمعنوي، وخلوه من كثرة التكرار وتتابع الإضافات، أما عن فصاحة المتكلم بأن يكون "ذا ملكة يقتدر بها على التعبير عن المقصود بلفظ فصيح"(12).

والبلاغة في اللغة بمعنى الوصول والانتهاء، وفي الاصطلاح: أن يكون مطابقا لمقتضى الحال وأن يكون فصيحا، والبلاغة تقع وصفا للكلام والمتكلم، فيقال: كلام بليغ، ولا يقال: كلمة بليغة.

أما بلاغة الكلام: بأن يكون الكلام مطابقا لما يقتضيه حال الخطاب مع فصاحة ألفاظ مفرداته ومركباته.

وبلاغة المتكلم عبارة عن ملكة في النفس يقتدر بها صاحبها على تأليف كلام بليغ، بحيث يكون مطابقا لمقتضى الحال، فصيحاً.

ومن أهم المواضيع المرتبطة، بالحقل البلاغي لدى العرب قديما ما جاء في باب الصدق والكذب، حيث يربط (النَّظَّام) مسألة الصدق والكذب خبراً أو إنشاء باعتقاد المتكلم بمطابقة الكلام للواقع، أي أنه ما طابق اعتقاد المخبر صواباً كان أم خطأ، والكذب عدم مطابقة حكمه له(13)، محتجاً في ذلك بقوله تعالى: (وَاللَّهُ يَشْهَدُ إِنَّ الْمُنَافِقِينَ لَكَاذِبُونَ)(14) حيث إن كذبهم في قولهم (إنك

لرسول الله) وإن كان مطابقا للواقع لأنهم لم يعتقدوه، ومحتجاً أيضًا بأنه من اعتقد أمراً فأخبر به، ثم ظهر خبره بخلاف الواقع، يقال ما كذب ولكن أخطأ(15).

ويختلف عنه (الجاحظ) حيث إن الصدق عنده مطابقة الحكم للواقع مع اعتقاده، والكذب عدم مطابقته مع عدم اعتقاده(16)، فالجاحظ يرى أن الحكم الموجود في الكلام ثلاثة أقسام:

1- خبر صادق: وهو المطابق للواقع مع الاعتقاد بأنه مطابق له.

2- خبر كاذب: وهو ما لا يطابق الواقع مع الاعتقاد بأنه غير مطابق له.

3- خبر غير صادق ولا كاذب: وهو أربعة أقسام:

أ- الخبر المطابق للواقع مع الاعتقاد بأنه غير مطابق له.

ب- الخبر المطابق للواقع بلا اعتقاد.

ج- الخبر غير المطابق للواقع مع الاعتقاد بأنه مطابق له.

د- الخبر غير المطابق للواقع بلا اعتقاد.

تعرضنا سابقا لأهم المبادئ المتعلقة بتداولية المخاطِب(المتكلم) في البلاغة العربية، من نية القصد والتبليغ إلى الفصاحة والبلاغة إلى الصدق والكذب في الخبر، كما ميز البلاغيون إضافة إلى هذه المراتب باب الحقيقة والمجاز وباب الكلام البليغ ومراتبه وتنزيل المجهول منزلة المعلوم والبحث في السياق كذلك ،كله على اعتبار أنها أهم أشكال الاهتمام بالمتكلم.

تداولية المخاطَب (السامع):

لم يهتم الدرس البلاغي بالمتكلم فقط بل أولى عناية للسامع كأحد أهم أركان العملية الإبلاغية، وأهميته لا تقل عن أهمية المتكلم، ولئن كان المتكلم هو منشئ الخطاب ومنتجه، ويسمُه بكثير مما يميزه متكلماً عن الآخرين، فإن السامع هو من يُنشأُ له الخطاب ومن أجله، وهو مشارك في انتاج الخطاب مشاركة فعالة، وإن لم تكن مباشرة، فالمتكلم حين يراعي مقام الخطاب، وأحوال السامع، وأشكال إلقاء الخبر إليه، وأنماط الطلب التي ينشئها... فهو إنما يستحضر السامع في كل عملية إبلاغية، ولو بصورة ذهنية، إن لم يكن حاضرًا عياناً(17).

والخطاب كما أنه " يحمل الخصائص التمييزية للمتكلم، فهو ينبئ بطبيعة السامع الذي أنشئ من أجله، بل إن الخطاب في ذاته يكون في أغلب الحالات بحسب ما يريد السامع لا المتكلم، وتلك هي سمة اللسانيات التداولية الحديثة التي تتقاطع فيها مع البلاغة العربية"(18).

وسيعرض هذا الجزء من المقال أهم المحاور التي اهتمت بحضور المخاطب في العملية الابلاغية والدرس البلاغي عموماً.

يعد السامع أهم عنصر في العملية الإبلاغية، ويقتضي فهمه لما يستمع إليه بناء على ما هو متداول في اللسان العربي، ووضوح الكلام متعلق بمدى فهم السامع له، وهي قيمة تداولية ترتبط بالسامع، ولقد خصص البلاغيون حديثا حول هذا المقام، في تعريفهم للكلام وإفادة الخبر، يقول (ابن فارس): "أما واضح الكلام فالذي يفهمه كل سامع عرف ظاهرة كلام العرب، كقول القائل: شربت ماء،

ولقيت زيداً"[19] كما ضبطوا إفادة الخبر في "استفادة المخاطَب من ذلك الحكم(...) كقولك: زيدٌ عالمٌ لمن ليس واقفا على ذلك"[20].

ويعرّف الخبر بالنظر للسامع بأنه " ما جاز تصديق قائله أو تكذيبه وهو إفادة المخاطب أمراً ... نحو قام زيد وقائم زيد"[21].

وقد ميزت البلاغة بين أنواع من المخاطَبين وعليه فإن للخبر ضرب بحسب أحوال المخاطَبين[22]:

1- أن يكون خالي الذهن من الحكم، وفي هذه الحالة يلقى إليه الخبر خاليًا من أدوات التوكيد، ويسمى هذا الضرب من الخبر ابتدائيا.

2- أن يكون مترددا في الحكم طالباً أن يصل إليه اليقين في معرفته، وفي هذه الحالة يحسن توكيده له ليتمكن من نفسه، ويسمى هذا الضرب طلبياً.

ويستحسن تقويته بإدخال (اللام) أو (إن) على الجملة (إن زيداً عارف) (لزيد عارف).

3- أن يكون منكراً له، وفي هذه الحالة يجب أن يؤكد الخبر بمؤكد أو أكثر على حسب إنكاره قوة وضعفاً، ويسمى هذا ضربا انكاريا، مثل قوله تعالى في سورة (يس) (فَقَالُوا إِنَّا إِلَيْكُم مُّرْسَلُونَ)[23]، وهو خبر ابتدائي وبعد انكارهم ورد قوله: {قَالُوا رَبُّنَا يَعْلَمُ إِنَّا إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ}[24]، حيث وجب تأكيده.

ومن أهم المحاور المتعلقة بالسامع والتي رصدها البلاغيون بالعناية والدراسة مسألة وجوب حضور السامع أثناء المحادثة والعملية الإبلاغية، فالجاحظ في خضم حديثه عن التبليغ اللغوي، استدل على حاجة اللغة إلى الوسائل التعبيرية الأخرى غير اللغوية، فقد قال: "فأما الإشارة فباليد وبالرأس وبالعين والحاجب والمنكب إذا تباعد الشخصان وبالثوب وبالسيف"[25] وكما ورد في كتابه الحيوان معنى مطابق لهذا المعنى في قوله " فأما الإشارة فأقرب المفهوم منها: رفع الحواجب وكسر الأجفان وليّ الشفاه وتحريك الأعناق وقبض جلدة الوجه، وأبعدها بأن تلوي بثوب على مقطع جبل تراه عين الناظر"[26]

فالمتكلم لا يستعمل هذه الإشارة الجسمية الحركية إلا في حضور السامع، وحضوره في هذه الحالة مهم، " فالإقبال بالوجه له دور مهم في فهم القصد وتبليغ المراد والتفاهم بين الناس، ولا يكفيك الاستماع إلى محدثك، إنما يجب أن يكون هناك جمع بين الاستماع والمشاهدة للإحالة بمعرفة ظروف الكلام ومقاماته، والتمكن من مشاهدة الحالة التي تصحب الخطاب كما يمارسه صاحبه"[27].

ومن المحاور البلاغية التي عدت المخاطَب عنصراً فاعلاً في العملية الإبلاغية، هو محور اعتبار السامع والتأدب في الكلام معه " فكثيرا ما يلجأ المتكلم إلى العدول عن دلالة الكلام إلى غرض آخر، تأدبا مع المخاطب، فيما يُعرف في الدرس البلاغي بأساليب التأدب في الكلام فلو أن أحدهم مثلا قُدِّم له طعاماً لا يشتهيه، فهو لا يبلغ ذلك بشكل مباشر إلى مخاطبه، بل يعدل إلى ذكر سبب آخر... كأن

يقول مثلا أشكو من ألم في المعدة أو غيرها"[28]، وفي هذا تجاوز وخرق لمبدأ التعاون الذي وضعه (جرايس) حيث وضح فيه الاختلاف بين ما يقال وما يقصد، فما يقال هو: ما تعنيه الكلمات والعبارات بقيمها التلفظية، وما يقصد هو: ما يريد المتكلم أن يبلغه السامع على نحو غير مباشر، لكن قد يضطر المتكلم لخرق هذا المبدأ مفضلا لذلك التأدب في الكلام مع المخاطَب (السامع).

ومن بين أهم القضايا البلاغية المرتبطة بالسامع وعلاقته بالخطاب، الحذف وهو لا يرتبط بالنص فحسب، بل يرتبط بدرجة دراية السامع بالخطاب ودواعيه، وهو أسلوب تميل العرب إلى استعماله فَهُمْ للإيجاز أميل، وعن الإكثار أبعد، والإيجاز أحد طرق الحذف فقد جاء الحذف في تراكيب العرب حيث كان أبلغ ،وذكر المحذوف عبثاً وإطناباً يتنزه عنه البليغ وصاحب الذوق السليم، لأن المعنى يفهم بدونه، فالمقام أو الأسلوب كلاهما يدل على المحذوف؛ ومن شروطه حضور السامع ومعرفته بمواطن الحذف، والقرائن الدالة على المحذوفات، نحو شهادة الحال واعتبارات السياق والظروف المحيطة بالكلام ومن ذلك: "قولهم لرجلٍ مُهْوٍ بسيفه في يده: زيداً: أي اضرب زيداً، فصارت شهادة الحال بالفعل بدلاً من التلفظ به، وكذلك قولهم للقادم من سفر: خَيْرُ مَقْدمٍ ؛ أي قَدِمتَ خَيْرَ مَقْدمٍ"[29] ويقول (عبد القاهرالجرجاني) بشأن الحذف "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عند الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم بيانا إذا لم تُبِنْ"[30]

ويكون الحذف تداخلا في المجال مع مفهوم (الافتراض المسبق) الذي يعد أحد مجالات اللسانيات التداولية الحديثة، وهو "يهتم بدراسة المعارف المشتركة بين المتكلم والسامع، أو بين ما ينبغي أن يكون معروفا، أو يفترض العلم به سابقا قبل إجراء الخطاب"[31] ويعرفه شاهر الحسن بقوله: " هو مفهوم براجماتيكي تتضمنه العبارة في المقام الذي ترد فيه من حيث المعلومات المشتركة (المعروفة مسبقا) لدى المتكلم والمخاطب"[32] وبالتالي يعد الخطاب المرسل معلوم من قبل السامع على أساس ما كان مفترضا مسبقا بينهما، وليس بإمكان المتكلم حذف أي عنصر من عناصر الخطاب دون معرفة السامع له مسبقا.

ونكتفي بهذا القدر من توضيح كل ما يتعلق بالسامع في العملية الإبلاغية على كثرتها مثل أسلوب الالتفات والقصر وأسلوب الحكيم.

ومما سبق نكتشف أن حضور السامع ودوره في العملية الإبلاغية لا يقل أهمية عن حضور المتكلم، فإذا كان المتكلم هو من أنشأ الخطاب، فالسامع هو الذي يقوم بتحليله وتأويله، والتأويل يعد المفتاح لفهم الخطاب ونجاح العملية الإبلاغية.

تداولية الخطاب :

أما عن تداولية الخطاب فقبل أن نشير إلى أهم القيم التداولية التي عني بها هذا الجزء من المقال، كان لزاماً علينا أن نحدد مفهوم الخطاب أولاً:

لقد عرف العرب قديما في دراساتهم: مصطلحات عديدة ومتنوعة دالة على مفهوم الخطاب، وقد تقاطعت في كثير من المناحي؛ منها الكلام، الكلمة والنص، لكن أقرب هذه المفاهيم للدرس اللساني الحديث في تحديده لمفهوم الخطاب هو ما جاء به (سيبويه) في كتابه "الكتاب" حيث إنه لم يكن خالصا في النحو بل اشتمل على كثير من العلوم اللغوية، ففيه تحليل للخطاب العربي وتأسيس لقواعد كلام العرب، ولقد درس بعض المفاهيم المتعلقة بدلالات الكلام مع مراعاة المقام والسياق، واقترب من مفهوم الخطاب الذي تحدث عنه المعاصرون، وقد استوجب مراعاة حال المستمعين، واختيار اللفظ المناسب، وقنوات الاتصال والتواصل، وكل ما من شأنه أن يساعد في عملية التخاطب، وقد مثّل (سيبويه) لذلك في باب ما يختار فيه الرفع وجائز فيه النصب،(33) وذلك في مثاله (علم علم الفقهاء) برفع العين ونصبها من اللفظة الثانية، " وهو خطاب مقبول في النظام اللغوي للعربية، لأنه يشير في ذلك إلى ارتباط التراكيب بالسياق الكلامي والموقف الذي يقال فيه، فالكتاب هو كتاب في النحو والبلاغة"(34)، أما (الزمخشري)، فهو يفسر قوله تعالى:{ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ}(35) ومعنى (فصل الخطاب) عنده "البَيّن من الكلام الملخص الذي يتبينه من يخاطب به لا يلتبس عليه، ومن فصل الخطاب؛ وملخصه: أن لا يخطئ صاحبه مضان الفصل والوصل (...) وكذلك مضان العطف وتركه، والإضمار والإظهار والحذف والتكرار (...) وفصل الخطاب: الفاصل من الخطاب الذي يفصل بين الصحيح والفاسد والحق والباطل والصواب، والخطأ"(36) والدرس العربي في عمومه لم يفصل الخطاب عن ظروفه المحيطة ودوافع الاستعمال، وهذه من أهم القيم التداولية التي ميزته.

ومن أهم السمات البارزة في عناصر المقاربة التداولية في كل خطاب هو عنصر السياق والمقام الذي أولاه البلاغيون ما ألوه من عناية واهتمام، والمقام عندهم يتضمن عناصر شتى أهمها الخطاب وطرفاه (المتكلم والمستمع) وما يكتنفه من ظروف وملابسات، وهو ما عرف الآن بـ (سياق الحال) لدى الغربيين، يقول تمام حسان: "وحين قال البلاغيون لكل مقام مقال، ولكل كلمة مع صاحبتها مقام، وقفوا على عبارتين من جوامع الكلم تصدقان على دراسة المعنى في كل اللغات لا في العربية الفصحى فقط، وتصلحان للتطبيق في إطار كل الثقافات على السواء، ولم يكن "مالينوفسكي" وهو يصوغ مصطلحه الشهير "سياق الحال "context of) situation) يعلم أنه مسبوق إلى مفهوم هذا المصطلح بألف سنة أو ما فوقها"(37).

وهذه الفكرة وثيقة الصلة بالتداولية، هذا العلم الذي يعنى بالعلاقة بين النص وعناصر الموقف التواصلي المرتبطة بشكل منظم، وبين فكرة الحال، وأشار صلاح فضل إلى هذه الصلة، حين قال: "ويأتي مفهوم التداولية هذه ليغطي بطريقة منهجية منظمة المساحة التي كان يشار إليها في البلاغة القديمة بعبارة "مقتضى الحال" وهي التي أنتجت المقولة الشهيرة في البلاغة العربية "لكل مقام مقال"(38).

وفكرة (المقام) كانت محور أعمال البلاغيين بعد ذلك، فالعسكري (ت395هـ) يؤكد على مراعاة حال المخاطبين وظروف الخطاب، حيث يقول: "وإذا كان موضوع الكلام على الإفهام، فالواجب أن تقسم طبقات الكلام على طبقات الناس، فيخاطب السوقيّ بكلام السوقة، والبدوي بكلام البدو،

ولا يتجاوز به عمّا لا يعرف إلى ما لا يعرفه، فتذهب فائدة الكلام وتنعدم منفعة الخطاب"[39]، وفي إشارة منه إلى ضرورة مناسبة الكلام إدراكات المستمعين وحالاتهم يقول: " وينبغي أن تعرف أقدار المعاني، فتوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فتجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حال مقاماً، حتى تقسم أقدار المعاني، على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات"[40]، ويستشهد على ذلك من فعل النبي صلى الله عليه وسلم ،فإنه "لما أراد أن يكتب إلى أهل فارس كتب إليهم بما يمكن ترجمته... فسهّل الألفاظ كما ترى غاية التسهيل حتى لا يخفى منها شيء على من له أدنى معرفة في العربية، ولما أراد أن يكتب إلى قوم من العرب فخّم اللفظ، لما عرف من فضل قوتهم على فهمه وعادَتِهمْ لسماع مثله"[41].

ولا يقتصر الأمر في باب المقام على مراعاة حال المخاطبين فحسب،؛ بل إن الغرض الذي يكتب فيه يتحكم كذلك في خصائص الخطاب، حيث نجد السكاكي (ت626هـ) يلفت الانتباه إلى مقامات مختلفة من الكلام ، فيقول :"...لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة ،فمقام الشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام الذم.... ومقام الجدّ يغاير مقام الهزل... ومقام البناء على السؤال يغاير مقام البناء على الإنكار..."[42].

ومن خلال هذا الكلام نجده يحدد طبيعة الخطاب بحسب الظروف المحيطة، وبحسب قصد المتكلم، وبحسب السامع كذلك، ثم نجده يتكلم فيما بعد عن علاقة الكلم بعضها ببعض وتشكيل البناء الداخلي للكلام في قوله: "ثم إذا شرعت في الكلام، فلكل كلمة مع صاحبتها مقام، ولكل حد ينتهي إليه الكلام مقام، وارتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول وانحطاطه في ذلك بحسب مصادفة الكلام لما يليق به، وهو الذي نسميه مقتضى الحال"[43] فمقتضى الحال أن يكون الكلام مطابقا للحال والمقام والظروف الخارجية المحيطة بالخطاب وما يتعلق بالمخاطَب ومكانته...، ويضيف (السكاكي) مردفاً حول أحوال الكلام: " فإن كان مقتضى الحال إطلاق الحكم، فحسن الكلام تجريده عن مؤكدات الحكم، وإن كان مقتضى الحال بخلاف ذلك، فحسن الكلام تحليه بشيء من ذلك حسب المقتضى ضعفا وقوة، وإن كان مقتضى ذلك طي ذكر المسند إليه، فحسن الكلام تركه، وإن كان المُقتضى إثباته على وجه من الوجوه المذكورة، فحسن الكلام وروده على الاعتبار المناسب(...) وكذا إن كان المقتضى عند انتظام الجملة مع أخرى فصلها أو وصلها ، والإيجاز معها أو الإطناب "[44].

وفي نهاية هذا المبحث نرى أن البلاغة العربية وثيقة الاتصال باللسانيات التداولية ونظرية التداول اللغوي بصفة عامة، لكونها تطرقت بالدراسة إلى العملية التواصلية التي تعد أساس التداول، كما يمكن القول أن (التداولية) تعد وجها من وجوه البلاغة، كونهما يشتركان في قضايا متداخلة بينهما، فإن كانت البلاغة تبحث عن مطابقة المقال لمقتضى الحال فإن التداولية تبحث هي الأخرى في حال الاستعمال وأحوال المتكلمين وعناصر المقام.

الهوامش :

(1) ، محمد سويرتي، اللغة ودلالاتها، تقريب تداولي للمصطلح البلاغي (مقال)، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج28، ع3، يناير، مارس، 2000، ص:30، نقلا عن: خليفة بو جادي، خصائص التركيب اللغوي، ص:75.

(2) ، ينظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص:84-85.

(3) ، ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1982، ص:209.

(4) ، ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، دار الكتب المصرية، ط2، 1952، ج1، ص:33.

(5)، ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص:29.

(6) ، عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة- ديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذي الشأن الأكبر، نسخة محققة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2003، ص:469.

(7) ، ينظر:عبد الهادي بن ظافر الشهري،استراتيجيات الخطاب ،ص:191.

(8) ، أحمد ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلاهما، حققه وقدّم له مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1963، ص:192.

(9) ، ينظر: المرجع نفسه، ص:183.

(10)، عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية، تونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص:62.

(11) ، ابن خلدون، المقدمة، ص:565.

(12) ، القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان-، ط5، 1980، ص:72.

(13) ، ينظر: المرجع السابق، ص:86.

(14) ، سورة المنافقون، الآية:01.

(15) ، ينظر: القزويني،الإيضاح في علوم البلاغة، ص:88.

(16) ، ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(17) ،خليفة بوجادي، خصائص التركيب اللغوي ، ص:96.

(18) ،المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(19) ،ابن فارس، الصاحبي، ص:74.

(20) ،أبو يعقوب يوسف السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 1987،ص: 166

(21)، ينظر: المرجع نفسه، ص:74.

(22) ، ينظر: أبو يعقوب يوسف السكاكي،المرجع السابق، ص: 170-171، ومحمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية والخطاب، افريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002، ص:35. وينظر: القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة،ص:92-93.

(23) ، سورة يس، الآية: 14.

(24) ، سورة يس، الآية: 16.

(25) ، الجاحظ، البيان والتبيين، ص:79.

(26)، الجاحظ، الحيوان ، ص:48.

(27) ، بشير ابرير، مفهوم التبليغ وبعض تجلياته التربوية في التراث اللساني العربي، مجلة التراث العربي، صادرة عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 90، حزيران/ يونيو ، ربيع الآخر1412، 2003 ، ص:03.

(28) ، خليفة بو جادي، خصائص التركيب اللغوي، ص:99.

(29) ، ابن جني، الخصائص، ج1، ص:274.

(30) ، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص:146.

(3[1])، خليفة بوجادي، خصائص التركيب اللغوي، ص:100.

(32) ، شاهر الحسن، علم الدلالة السيمانتيكية والبراجماتية في اللغة العربية، دار الفكر، عمان- الأردن، ط1، 2001، ص:176.

(33)، سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخفاجي، القاهرة، ط3، 1998، ج1،ص:69.

(34) ، عبد الحكيم سحالية، الخطاب بين الدرس اللغوي العربي القديم واللسانيات، مجلة حوليات التراث، العدد9، 2009، ص:03.

(35) ، سورة ص، الآية:20.

(36) ، الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التنزيل، دار المعارف للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، (د،ت)، ج3، ص:365.

(37) ، تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 2004، ص:372.

(38) ، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص:26.

(39) ، أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، (دط)، 1998، ص39.

(40) ، المرجع نفسه، ص:153.

(4[1]) ، المرجع نفسه، ص:155.

(42) ، السكاكي، مفتاح العلوم، ص:168.

(43) ، المرجع نفسه، ص: 168-169.

(44)، المرجع السابق ، ص:169.

الجماليّة وأبعادها في الأدب واللغة

د. كمال بن عمر
جامعة الشهيد حمّة لخضر بالوادي

ملخص

الجمالية ـ أو علم الجمال ـ موضوع مشترك بين الأدب والفلسفة. وهي تعنى بدراسة الجمال في الطبيعة والفن من حيث هو واقع مجسّد من ناحية، وإدراك عقلي وشعوري من ناحية ثانية.

وفي هذا المقال مقاربة للجمالية مصطلحا ومفهوما، وإضاءة لبعض الجوانب المتعلّقة بالأبعاد الجمالية وتجليّاتها على مستوى النسيج اللغوي لاسيّما في الخطاب الأدبي إبداعا وتلقيّا.

Abstract:

Aesthetic is a common theme in literature and philosophy. It deals with the study of the beauty in nature and art as an embodied reality in one hand, and its mental and sensorial perception on the other hand.

In this article there is an approach to Aesthetic as a term and a concept, and an elucidation of some respects of the Aesthetical dimensions manifestations at the level of the linguistic thread mainly in the creativity and the receptivity of the literary discourse.

توطئة:

لعلّ من أكثر السمات المرتبطة بالخطاب الأدبي ولغته السمة الجمالية؛ فكثيرا ما نقرأ ونسمع عن الجماليّات المتعلّقة بعناصر مختلفة من العمل الأدبي؛ فهناك جمالية اللّفظة، وجمالية التركيب أو العبارة، وجمالية الصورة، وجمالية الإيقاع، وجمالية الوصف والسرد، وجمالية الاتّساق والانسجام، وجمالية الأسلوب بوجه عام وغير ذلك من الجماليّات.

وفي غمرة هذه الجماليات المتعدّدة والمتنوّعة، قد يكون من المفيد ـ لاسيما للطلبة والباحثين المبتدئين ـ العودة من حين إلى آخر إلى نوع من التأصيل العلمي والمنهجي للمصطلحات والمفاهيم، وما يتصل بها من تحديدات نظرية، خصوصا في الموضوعات الكبيرة المتشعّبة التي تطرح باستمرار أسئلتها وإشكاليّاتها كما هو الحال في موضوع الجمالية. ذلك أنّ مثل هذا التأصيل والتحديد يعدّ هو المنطلق الصحيح الذي ينير طريق البحث العلمي من خلال الكشف عن أبرز أبعاده، ومعالمه، ومحدّداته. وبذلك تتّضح الرؤية، ويستقيم السير إلى أن يحقّق البحث أهدافه، وتكتمل صورته.

ـ الجمالية لغة:

الجماليّة مصدر صناعي مشتق من (الجمال). و الجمال في اللّغة هو الحُسن في الخُلُقِ والخَلْقِ. و أجمل في الطلب: اتّأد و اعتدل فلم يُفرط، و الشيءَ: جمعه عن تفرّقه. والحساب: ردّه إلى الجملة. و الصَّنيعة: حسّنها و كثَّرها[1]

- " و الجمال: مصدر الجميل، و الفعل جَمُلَ. و قوله عزّ و جلّ: ﴿ وَ لَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَ حِينَ تَسْرَحُونَ ﴾؛ أي بهاء و حسن. ابن سيده: الجمال، الحسن يكون في الفِعل و الخَلْق. قال ابن الأثير: و الجمال يقع على الصور و المعاني؛ و منه الحديث: إنّ الله جميل يُحبُّ الجمال أيْ حسن الأفعال كامل الأوصاف" [2].

ـ الجماليّة اصطلاحًا:

الجماليّة أو علم الجمال (L'esthétique) موضوع فلسفيّ في المقام الأوّل. وهذا المصطلح يُعرّف في القاموس الفرنسي بأنّه جزء من الفلسفة يدرس الجمال، تاريخه و مبادئه[3]. و يُعرّفه معجم الفلسفة بأنّه"العلم الّذي يبحث في الجمال و العاطفة الّتي يقذفها فينا"[4].

و لقد شغلت فلسفة الفنّ و الجمال التفكير الفلسفي منذ العصر اليوناني إلى غاية العصر الحديث. و لعلّ من أبرز فلاسفة اليونان الّذين تناولوا هذا الموضوع "أفلاطون"، ثمّ "أرسطو" و "أفلوطين" (204 - 270 م). و في العصر الحديث، شهد الفكر الفلسفيُّ في هذا المجال مقاربات عديدة و متنوّعة امتدت من الفلسفة المثاليّة لدى "كَانْط" و "هَيجِلْ" إلى الفلسفيّة الوجوديّة لدى "هايدجر" و"سارتر". و بينهما إسهامات فلسفيّة تباينت اتّجاهاتها من المثاليّة الميتافيزيقيّة إلى الواقعيّة الماديّة، بالإضافة إلى الاتّجاهات الحدسيّة، و الوجوديّة، و الرمزيّة.

و لعلّ من أكثر المقاربات الفلسفيّة أصالة و عمقًا في بحث فلسفة الفنّ و الجمال مقاربة الفيلسوف الألماني "عمانوئيل كَانط" (1724 – 1804) في كتابه (نقد الحكم)، ومقاربة الفيلسوف الإيطالي " بينديتوكروتشيه" (1866 - 1952) في كتابه (علم الجمال كعلم للتّعبير و اللّغة العامّة)[5].

و لعلّه من الواضح - في هذا المقام – أنّنا لسنا بصدد التوسُّع في علم الجمال من الوجهة الفلسفيّة، فليس ذلك من طبيعة بحثنا – هاهنا – و لا من مقاصده. و ما تقدّم من أسطر معدودة لا يعدو أن يكون إطلالة خاطفة على هذا الموضوع الكبير. ذلك أنّ ما يهمّنا في هذا البحث من علم الجمال أو الجماليّة يتمثّل تحديدًا فيما يتّصل بمجال اللّغة والأدب.

و في هذا السّياق، سنكتفي بإيراد بعض التّعريفات الاصطلاحيّة، ثُمّ نتبعها ببعض الآراء والأفكار الّتي بحثت مسألة البعد الجمالي وتجليّاته على مستوى النّسيج اللّغوي لا سيّما في الخطاب الأدبيّ.

يُعرّف جبّور عبد النّور علم الجمال بأنّه علم يدرس ناحيتين:

أ)- طبيعة الإحساس الفنّي.

ب)- ما يبتعث الجمال في شكل من أشكال الفنّ أو التّعبير.

و يبدو هذا التّعريف و كأنّه شرح أو توضيح للتّعريف الموجز الّذي أوردناه سابقًا من معجم الفلسفة، و نصُّه هو " العلم الّذي يبحث في الجمال و العاطفة الّتي يقذفها فينا ".

هذا عن علم الجمال، أمّا الجمال (Le beau) ذاته، فهو " ما يثير فينا إحساسًا بالانتظام و التّناغم و الكمال. و قد يكون ذلك في مشهد من مشاهد الطبيعة، أو في أثر فنّي من صنع الإنسان"[6]. و معنى هذا الكلام أنَّ الجمال هو ذلك القدر من الانتظام والتّناغم والكمال الّذي يتوفّر في الطبيعة أو في الفنّ أيْ: (الواقع الخارجي) ليُلامس في داخل الإنسان –(الواقع الداخلي)- مواطن الإدراك و الشّعور فيعيش بذوقه هذا الجمال في حالة من اللّذة و الاستمتاع و البهجة و السُّرور.

وقد يعبّر الإنسان المبدع عن هذا الإحساس الجماليّ فنّيًا، فينتقل من دائرة الإدراك الجمالي (La perception esthétique) إلى دائرة الإبداع الجمالي (La crèation esthétique).

وتجدر الإشارة – ها هنا – إلى أنّ موضوع الفنّ و الجمال قد أثار – و لا يزال – أسئلة كثيرة لدى الفلاسفة و الباحثين و النقّاد حول كنهه، و موضوعه، ووظيفته، وطبيعة تأثيره و ما إلى ذلك من النواحي المتّصلة به. و من بين تلك الأسئلة الكثيرة ما يأتي:

ـ أين يتمثّل جوهر الجمال، أو – بالأحرى – القيمة الجماليّة (La valeur esthétique) هل في وجوده الخارجي، أم في مدى إحساسنا به؟ أم في الاثنين معًا؟.

- و ما هي العناصر أو الخصائص الواجب تضافرها ليتحقّق الجمال؟ و ما نسبة كلّ منها في تشكيل الجمال؟ و كيف تتآلف فيما بينها لصناعة الجمال؟.

- ما طبيعة الإحساس الجمالي؟ و هل هو واحد لدى كلّ النّاس، أم متفاوت؟، و ما علّة ذلك التفاوت؟، و ما هي مراتب الإدراك الجمالي حسّيًا، و عقليًا، و شعوريًّا؟ و هل لعالم اللاّوعي (L'inconscient) نصيب من ذلك؟.

- و هل أنّ الإحساس الجمالي يتناول الفنّ أو الجمال بوصفه غاية في ذاته، أم يتناوله في ارتباطه بغاية خارجيّة متّصلة بالدّين، أو الأخلاق، أو المنفعة...؟.

- و هل أنّ وظيفة الفنّ - بوصفه " ممارسة جماليّة " – تتمثّل في التعبير عن الجمال، أم في التعبير عن الواقع؟، أو بصيغة أخرى: هل أنّ شرعيّة الفنّ جماليّة أم واقعيّة؟.

هذه بعض أسئلة الجمال و علمه. و لسنا ها هنا – بطبيعة الحال – بصدد الإجابة عنها، و لكنّنا أثرناها بناءً على وجهة نظر مفادها أنّ الاقتصار على بعض التّعريفات المعجميّة المختصرة قد يكون فيه إخلال بهذا الموضوع الكبير: الفنّ و الجمال و علم الجمال أو الجماليّة. فاتّخذنا السؤال مطيّة للإطلالة على هذا العالم الفسيح بقضاياه و إشكالاته.

بعد هذه اللّمحة السّريعة، نعود إلى بعض التّحديدات المعجميّة المتعلّقة – أساسًا – بمصطلح " الجماليّة " لننتقل بعد ذلك إلى مقصدنا الرئيسي في هذا السّياق و هو مقاربة الناحية الجماليّة على مستوى النسيج اللّغوي بوجه عام و الخطاب الأدبي بوجه خاص.

يرى الباحث عبد السلام المسدي أنّ لفظة الجماليّة (L'esthétique) تستعمل نعتًا لكلّ ما يتّصل بالجمال أو ينسب إليه وتستعمل أيضًا اسمًا. و تعني (استيطيقا) العلم الذي يعكف على الأحكام التقييميّة التي يميّز بها الإنسان الجميل من غير الجميل ولذلك أطلق عليه بعضهم علم الجمال، على أنّ هناك من يلجأ إلى اللّفظ المُعرّب (استيطيقا).

وفي الفلسفة يميّز بين الجماليّة النظريّة أو العامّة، و الجماليّة التطبيقيّة أو الخاصّة... فالأولى تُعنى بمجموع الخصائص الّتي تولّد لدى الإنسان إدراك الجمال أو الإحساس به و الثانية تُعنى بالأشكال المختلفة للفنّ[7].

وهذا التّعريف – كما يبدو لي – يتميّز بثلاث خصائص مطلوبة في كلّ تعريف معتبر و هي: الوضوح و الدقّة و الشمول؛ فسمة الوضوح – ها هنا – بارزة لا ريب فيها. أمّا الدقّة فتتجلّى – بوجه خاص – في تحديد مدلول " الجماليّة " في استعمالاتها المتداولة مع التّمييز الواضح والدقيق بين كلّ استعمال و آخر: (الجماليّة نعتًا/الجماليّة اسمًا)، (الجماليّة النظريّة/الجماليّة التطبيقيّة). أمّا سمة الشمول فتتمثّل في استيفاء أهمّ القضايا الّتي يشير إليها المصطلح في استعمالاته المختلفة.

و في مقاربة معجميّة أخرى تُقرّبنا من الغاية الّتي نسير إليها في هذا السّياق، يتناول الباحث سعيد علّوش مصطلح الجماليّة في مدلولها الأدبي و الفنّي على وجه الخصوص، فهي تعني:

1)– نزعة مثالية، تبحث في الخلفيّات التشكيليّة للإنتاج الأدبي و الفنّي، و تختزل جميع عناصر العمل في جماليّاته.

2)– و ترمي (النزعة الجماليّة) إلى الاهتمام بالمقاييس الجماليّة بغض النظر عن الجوانب الأخلاقيّة انطلاقًا من مقولة (الفن للفن).

3)– و ينتج كلّ عصر (جماليّة)، إذ لا توجد (جماليّة مطلقة) بل (جماليّة نسبيّة) تساهم فيها الأجيال/الحضارات/الإبداعات الأدبيّة و الفنيّة.

4)– و لعلّ شرط كلّ إبداعيّة هو بلوغ (الجماليّة) إلى إحساسات المعاصرين[8].

و لعلّ ما يعنينا – في هذا المقام – أكثر من غيره يتمثّل في العنصرين: الأوّل و الأخير لأنّهما يمُتّان بصلة مباشرة مع ما نحن بصدده وهو مقاربة التجليّات الجماليّة في الخطاب الأدبي تشكيلاً و تلقيًّا.

ـ الجمالية بين اللغة والأسلوب:

يتوقّف الباحث صلاح فضل عند فكرة جوهريّة طرحها الفيلسوف الإيطالي "بينديتو كروتشيه" في كتابه "علم الجمال كعلم للتّعبير و اللّغة العامّة". و خلاصة هذه الفكرة أنّ اللّغة – في جوهرها- ظاهرة جماليّة . فهو "يلفت انتباه علماء اللّغة إلى أنّه كلّما قمنا بتحليل قطاع من التعبير وجدنا أنفسنا أمام ظاهرة جماليّة؛ فاللّغة نفسها في جميع مظاهرها إنّما هي تعبير خالص، و من ثمَّ فهي علم جمالي، و هي أصوات منظمة مهيّأة من أجل التعبير"[9]. و يعلّق صلاح فضل على هذه الفكرة بأنّها تطرح تصوّرًا أسلوبيًّا للغة لاحت بوادره عند هذا الفيلسوف الإيطالي قبل أن يظهر أوّل كتاب وضعه "بالي" عن علم الأسلوب. و هذا التصوّر الأسلوبي للّغة بوصفها تعبيرًا جماليًّا يقتضي عدم الفصل بين الشكل و المضمون، أو اللّفظ و المعنى على الطريقة التّقليديّة. ذلك "أنّ اللّغة من ناحية المبدأ فنّ يصل إلى ذروته في العمل الأدبي، حيث لا ينفصل المحتوى الداخلي و الشكل الخارجي، بل يكوّنان وحدة حميمة لا تنفصم عُراها، فالعزل الخارجي للعناصر البلاغيّة عن الجانب النفسي الذي يكمن وراءَها لا يؤدّي إلاّ إلى تحريف قيمها الأسلوبيّة"[10].

ولقد أثّر " كروتشيه " بنظريّته الجماليّة تأثيرًا بالغًا على علماء اللّغة الإيطاليّين و امتدّ تأثيره إلى المدرسة المثالية الألمانيّة التي تزعّمها " كارل فوسلير " (1872- 1949) و لا سيّما في بحثه المنشور سنة 1904 بعنوان«أصول الوضعيّة و المثاليّة في علم اللّغة» و قد أهداه إلى "كروتشيه".

و" فوسلير" بعد استيعابه لنظريّة "كروتشيه" توصّل إلى التّمييز بين علم الأسلوب و علم اللّغة بخصوص علاقة كلٍّ منهما باللّغة، فعلم الأسلوب يمثّل المجال اللّغوي كإبداع، بينما يمثّل علم اللّغة المجال اللّغوي كتطوّر و تاريخ، و كان هذا هو مدخل "فوسلير" لتقديم إضافته الرئيسيّة إلى علم الأسلوب، على أساس تصوّر الأسلوب كمصبّ لجميع الوسائل التّعبيريّة و الجمالية معًا[11].

و لقد كان اهتمام "فوسلير" منصبًّا على دراسة البعد الجمالي للتّعبير اللّغوي في علاقته بشخص المتكلم. و هذه الرؤية وسّعها وطوّرها من بعده خلفه الباحث "ليوسبستر"(1887- 1960) أحد أبرز

مؤسّسي ما يُعرف بالأسلوبيّة النّفسيّة. ولئن كانت مقاربة "فوسلير" يغلب عليها الطابع الفلسفي، فإنّ أبحاث "سبستر" عالجت مشاكل أسلوبيّة محدّدة. و يتّفق الباحثان على أنّه لا يمكن الفصل بين الدراسة الأدبيّة و اللّغويّة[12].

ـ سمات الجمالية وأبعادها في الخطاب الأدبي:

بعد هذه التّوطئة المختصرة الّتي تعرّفنا من خلالها على بعض المقاربات الرائدة في مجال جماليّة اللّغة و الأسلوب في الفكر الغربيّ الحديث، نحاول – الآن – تجلية هذا الموضوع بشيء من التّفصيل بقصد تحديد أهمّ الخصائص أو السّمات الواجب حضورها في العمل الأدبي– تحديدًا – ليتحقّق فيه شرط الجماليّة، مع التطرّق ـ بعد ذلك ـ إلى الأبعاد الأساسية للظاهرة الجمالية في الخطاب الأدبي بمختلف أجناسه.

و لعلّ من أبرز تلك السّمات ما يتّصل بما يُطلق عليه مصطلح (الإطار الجمالي) أو (السّياق الجمالي). و هذا يعني أنّ الجمال في العمل الأدبي غالبا ما يرتبط بإطار محدّد، أو بسياق معيّن. فلا يمكن أن نعزل المفردة أو الصورة عن السّياق الذي وردت فيه لنحاول بعد ذلك إدراك جمالها في ذاتها. و هذا ينطبق على العمل الفنّي بوجه عام. " فالجمال هو ما يصنعه الفنّان في موضعه الملائم من عمله الفنّي ... و يُقاس على ذلك التشبيهات و الصّور في الأدب، فإنّها لا تُختار على أساس جمالها في ذاتها، و لكن لما يتطلّبه موقعها من جملة العمل الأدبي، و كل شيء على حسب درجته النسبيّة هذه"[13]. و إلى مثل هذا أشار باحث آخر بقوله: "إنّنا لا نحكم بأنّ الكلمة المفردة أو الجملة جميلة ما لم نتعرّف على موقعها في الجمل، أو في العمل الأدبي، من مسرحيّة أو قصيدة أو قصّة، و في الموقف العام، أمّا هي في حدّ ذاتها، فلا ينبغي أن توصف بجمال أو قبح"[14].

ويبدو أنّ هذه الفكرة تعدّ محلّ اتّفاق بين النقّاد والدارسين على اختلاف لغاتهم وآدابهم؛ ذلك أنّ جوهر الجمال في اللغات والآداب واحد بالرغم من الفروق والاختلافات التي تميّز بينها بحسب منطق كلّ لغة وخصوصياتها البنائية. فالكلمة لاتكتسب قيمتها الحقيقية إلاّ إذا نُظر إليها بوصفها لبنة فعّالة ضمن بناء كلّي هو القول. وهذا المعنى أكّده أحد الباحثين الغربيين بقوله: " الكلمة هي دائما عضو متعاون في جسم كلّي شامل هو (القول) "[15]. وبناء على الأمر، لايمكن إصدار حكم قيمة ـ أيّا كان نوعها ـ على الكلمة إلاّ من خلال هذا المنظور البنيوي إذ " ... لايمكن الحكم على كلمة بالجودة أو بالرداءة، بالصواب أو الخطأ، بالجمال أو القبح، أو أيّ حكم آخر يعني الكاتب، بعزلها وإفرادها "[16].

و قد سبق تقرير هذه الفكرة في تراثنا اللّغوي و الأدبيّ من قبل عدد من العلماء و النّقاد من أبرزهم عبد القاهر الجرجاني صاحب نظريّة النظم الذي يقول في هذا السّياق بعد بحث و تحقيق:" فقد اتّضح إذن اتّضاحًا لا يدع للشكّ مجالاً أنّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدة، و لا من حيث هي كلم مفردة، و أنّ الألفاظ تثبت لها الفضيلة و خلافها في ملائمة معنى اللّفظة لمعنى الّتي تليها أو ما أشبه ذلك ممّا لا تعلّق له بصريح اللّفظ. وممّا يشهد لذلك أنّك ترى الكلمة تروقك و تؤنسك في موضع، ثمّ تراها بعينها تثقل عليك و توحشك في موضع آخر"[17].

وخاصيّة ارتباط الجمال في العمل الأدبي بإطار عام، أو بسياق محدّد، تقتضي وجود خاصيّة أخرى عليها يقوم الإطار ويتحدّد السّياق، وهي النّظام الذي يُعدُّ شرطًا أساسيًا في الجمال في مجال

الطبيعة، و مجال الفنّ على حدٍّ سواء. يقول أرسطو في هذا المعنى:" إنّ كلّ شيء جميل، سواء أكان كائنًا حيًّا، أم شيئًا، يتكوّن من أجزاء يجب أن ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه"[18].

والنّظام في النّسيج اللّغويّ و لا سيّما في العمل الأدبي يعني – فيما يعنيه – حسن اختيار الألفاظ الدّالة على المعاني المراد التّعبير عنها، أو الموحية بها، و مهارة رصف تلك الألفاظ بعضها بجوار البعض الآخر في سياقات تركيبيّة محكمة البناء على نحو يتناسب مع الدّلالات المقصودة و ظروف القول المحيطة، ليتشكّل من ذلك النّظام - أي: من حسن الاختيار و التركيب – خطابٌ أو نصٌّ مكتمل بنية ودلالة تتحقّق فيه أبرز شروط الجماليّة من اتّساق و انسجام و تناسب و تناغم في مستوياته الصوتيّة و المعجميّة والتركيبيّة والدلاليّة.

و هذا النّظام الذي يقوم عليه العمل الأدبي قوامه ما يُطلق عليه الناقد مصطفى ناصف عبارة (النّشاط اللّغوي)، و ذلك أنّ العمل الأدبي مغامرة في داخل تنظيم الكلمات، و تفاعلها من أجل أن يجعل الموضوع المعبّر عنه، و طريقة التعبير نفسها شيئًا واحدًا ... إنّه يذيبُ العناصر كلّها، و يُعطيها شكلاً أو قوامًا جديدًا[19].

و في تراثنا النقدي و البلاغي إشارات عديدة و متنوّعة إلى أهميّة النظام في الصّناعة الأدبيّة و دوره في تحقيق جماليّة العمل الأدبي. و لعلّ من أبرز المبادئ الّتي يقوم عليها النّظام مبدأ التناسب الذي تكتمل صورته بناءً على حسن الاختيار و مهارة التركيب و التأليف. و في هذا المعنى يقول أبو هلال العسكري: " و تخيّر الألفاظ و إبدال بعض من بعض يوجب التئام الكلام و هو من أحسن نعوته و أزين صفاته ... و إن اتّفق له أن يكون موقعه من الإيجاز و الإطناب أليق بموقعه، و أحقّ بالمقام و الحال كان جامعًا للحسن، و إن بلغ مع ذلك أن تكون موارده تنبيك عن مصادره، و أوّله يكشف قناع آخره كان قد جمع نهاية الحسن"[20]. و في موضع آخر تحدّث عن حسن النظم و التأليف و أثره في المعنى كما تحدّث عن جودة الرصف و السّبك فقال: " وحسن التأليف يزيد المعنى وضوحًا و شرحًا ... و حسن الرصف أن توضع الألفاظ في مواضعها و تمكن في أماكنها ... و تضمّ كلّ لفظة منها إلى شكلها، و تضاف إلى لفقها"[21].

و ممّن توسّع في بيان القيمة البيانيّة و الجماليّة للتّناسب حازم القرطاجني، فقد ذكر عدّة أوجه للتّناسب على مستوى الصياغة اللّفظيّة منها: ائتلاف حروف الكلمة بعضها مع بعض، و ائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها، و استعمال الكلمات المؤتلفة في مقدار الاستعمال، و منها أن تتناسب بعض صفاتها، مثل أن تكون إحداها مشتقّة من الأخرى، وأن تتماثل أوزان الكلم، وأن تتوازن مقاطعها، و أن تكون كلّ كلمة قويّة الطلب لما يليها.

و بخصوص التناسب بين المعاني، أشار حازم إلى أنّ أوجهه كثيرة يصعب حصرها ونوّه بقيمته الجماليّة لا سيّما إذا تلاءم مع جمال التناسب في الصياغة اللّفظيّة. يقول في هذا السياق:" إنّ المعاني منها ما يتطالب بحسب الإسناد خاصة، و منها ما يتطالب بحسب الإسناد، و بحسب انتساب بعض المعاني إلى بعض في أنفسها، بكونها أمثالاً أو أشباهًا أو أضدادًا، أو متقاربات من الأمثال والأضداد..."[22].

وممّا يمكن استخلاصه ممّا تقدّم من كلام أبي هلال العسكري وحازم القرطاجنّي أنّهما قد اتّفقا ـ كلّ بطريقته ـ على فكرة بالغة الأهمية مفادها أنّ القيمة الجمالية في الأسلوب الأدبي لا ينبغي أن

تُلتمس إلاّ من خلال التكامل بين اللفظ والمعنى، أو بين الشكل والمضمون مع مراعاة سياق القول بنوعيه: الداخلي والخارجي. والمراد بالسياق الداخلي النسق اللغوي للكلام من حيث حسن اختيار الألفاظ، وجودة تركيب العبارات، ومهارة التأليف بينها. وهذا ما أكّد عليه العسكري والقرطاجني فيما اقتبسناه من كلامهما آنفا. أمّا السياق الخارجي، فهو مايحيط بالقول من ظروف وملابسات وأحوال تتعلّق بالمتكلّم والمتلقي ومايربط بينهما من دوافع الكلام، وطبيعة موضوعه وعصره، ومستوى لغته وغير ذلك من الاعتبارات التي عُني بها ـ بشكل أو بآخر ـ الدرس البلاغي والنقدي قديما، كما يُعنى بها الدرس التداولي والنقدي حديثا. وقد وردت الإشارة إلى السياق الخارجي في كلام أبي هلال العسكري السالف الذكر عند قوله: " ... وأحقّ بالمقام والحال..." . أمّا حازم القرطاجني، فقد تطرّق إلى هذا السياق في عدّة مواضع من كتابه الشهير"منهاج البلغاء وسراج الأدباء " منها ما جاء في معرض حديثه عن تحسينات الأشياء وتقبيحاتها في القول الشعري إذ يقول: " فإنه لمّا كان المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده بما يخيّل لها فيه من حسن أو قبح وجلالة أو خسّة وجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التي لها انتساب إلى مايفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده..."[23]. وفي موضع آخر يشير حازم إلى أنّ وظيفة الشعر في التحسين والتقبيح ترتبط بالفعل في حدّ ذاته من ناحية، وبالظروف المحيطة به من ناحية ثانية. والأحوال المطيفة بالفعل ـ على حدّ تعبيره ـ هي " الزمان، والمكان، و ما منه الفعل، وما إليه الفعل، وما به الفعل، وما من أجله الفعل، وماعنده الفعل"[24]. ويُفهم من هذا الكلام والذي قبله أنّ القول الشعري يُطلب منه أن يراعي ظروف التلقي ومقتضياته على السواء ليؤدّي وظيفته التأثيرية كاملة إمتاعا وإفادة. ولا يتسنّى أداء هذه الوظيفة على الوجه الأمثل إلاّ إذا توفّر في الخطاب الأدبي قدر كاف من التكامل الجمالي الذي يتبدّى من خلال التناسب والتناغم بين الشكل والدلالة من جهة، وبين السياق الداخلي والسياق الخارجي من جهة ثانية.

وهذه المعاني المذكورة آنفا من تكامل وتناغم وتناسب بين الشكل والمحتوى في العمل الأدبي تعدّ من أبرز المقوّمات المحدّدة لقيمته الجمالية. ولقد أكّد على ذلك عدد من نقّادنا القدماء على نحو ما سبق من كلام أبي هلال العسكري وحازم القرطاجني. وهو عين ما قرّره النقّاد والباحثون في العصر الحديث بطرق اختلفت صيغها واتّفقت مراميها. وفي هذا السياق، اختار عبد الملك مرتاض المصطلح المزدوج: (الفكرة والبنية) للتعبير عن ثنائية (المضمون والشكل) وما يفترض أن يتوافر فيهما ـ معا دون انفصام ـ من كمال فنّي هو سرّ الجمال في الأدب والفن. يقول في هذا المعنى: " والنتاج الفنّي يفترض فيه الكمال على نحو أو على آخر: فكرة وبنية، أي مضمونا وشكلا "[25]. وفي موضع آخر من كتابه يزيد هذا المعنى إيضاحا بقوله: " من أجل كل ذلك، فإنه خارج البنية لايمكن تصور وجود أي فكرة فنية. إنّ النزعة الثنائية (le dualisme) للشكل والمضمون يجب أن تعوّض بمفهوم الفكرة التي تنجز داخل بنية ملائمة، والتي تلتمس عبثا خارج هذه البنية "[26]. وواضح هاهنا تأثر الباحث بمفاهيم المنهج البنيوي في النقد الأدبي الحديث.

وغير بعيد عن هذا الرأي ما أثبته باحث عربي آخر من ضرورة التماس روح الجمالية في التناغم الحقيقي بين الشكل والمضمون إذ يقول: " فالجمالية ـ باعتبارها منهجا نقديّا ـ لا تنكفئ على الشكل

لتتعرّف إلى عناصره الخارجية المتعلقة به فحسب، بل تسعى إلى إحداث التناغم الجمالي الحقيقي بين الشكل والمضمون... فالألفاظ والتراكيب والصور والإيقاع ليست مجرد أشكال صوتية، أو صور جمالية حسية، وإنما هي أشكال جمالية تختزن لغز الروح الجمالية الأصيلة التي يتذوّقها الوعي الفردي بعد معايشتها لإصدار حكم القيمة الجمالية" "[27]. وهذا كلام صائب إلى حدّ بعيد إذ لا معنى للفصل بين الشكل والمحتوى في النص الأدبي، ذلك أنّ حياة هذا النص قوامها التكامل العضوي بين البعدين، وأنّ جوهر القيمة الجمالية للنص إنما يصنعه هذا التكامل. ومؤدّى هذا الكلام أنّ محاولة الفصل بين قطبي اللفظ والمعنى ـ بلغة القدامى ـ ، أو بين الشكل والمحتوى ـ بلغة المحدثين ـ هي بمثابة الحكم بموت النص الأدبي تماما كفصل الروح عن الجسد بالنسبة إلى الكائن الحي. وهذه النظرة التكاملية هي التي حرّرت البعد الجمالي في النص الأدبي من أغلال ذلك الجدل القديم العقيم الذي كان دائرا ين القدماء لفترات طويلة من تاريخنا الأدبي والبلاغي حول إشكالية اللفظ والمعنى وفي أيّهما تكون البلاغة.

ومن جانب آخر، تجدر الإشارة إلى أنّ ماسبق ذكره من سمات ومقاييس محدّدة للجمالية في الخطاب الأدبي، تنطبق على كلّ الأجناس الأدبيّة دون استثناء. ونحن نرى في هذا السياق أنّه من غير المجدي تفضيل جنس أدبيّ على آخر بزعم أنّه أكثر استيعابا للمعطيات الجمالية من غيره كما ذهب إلى ذلك الشاعر والناقد اليمني عبد العزيز المقالح إذ يقول منتصرا للشعر: " ... ويكاد هذا الفنّ ـ بلا مبالغة ـ يكون أكثر الفنون احتفالا بالجمال واحتشادا بمعطياته، ومن المؤكّد أنّه الفنّ الجميل الوحيد الذي تلتقي عنده كلّ الفنون الجميلة، فهو صورة، وهو موسيقى، وهو معمار، وهو دراما. وإليه تُنسَب الفنون عندما توصف بالشعرية أو الشاعرية ".[28] ويبدو أنّ المقالح في هذا القول قد غلّب ذاتيّته الشاعرة على موضوعيّته الناقدة. ذلك أنّ الجمال من حيث هو حضور موضوعي، وإدراك ذاتي، يتّسم بالذاتية والنسبيّة إلى حدّ بعيد. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الجمالية في تحليلاتها وأحكامها القيمية من حيث هي مقاربة علمية للظاهرة الجمالية. ويكاد هذا الحكم يكون محلّ اتّفاق بين جمهور الباحثين والدارسين في هذا المجال. وتبرز النسبيّة ـ من ناحية ثانية ـ لدى جمهور المبدعين والنقّاد والقرّاء على اختلاف مشاربهم ومستوياتهم؛ فمنهم من تستهويه جماليات الخطاب الشعري لغة وصورة وإيقاعا. ومنهم من يكون أكثر انجذابا إلى جماليات الخطاب السردي سردا ووصفا وحوارا، وما يتخلّل ذلك من تشويق وإثارة، وتصوير وتحليل للنماذج البشرية في تنوّعها وتناقضهاعلى مسرح الحياة. ومنهم من يؤثر جماليات الخطاب الدرامي بحرارة حواره وحيويّته، وعنفوان صراعه وحدّيّته، وما يبثّانه على النص ـ وخصوصا على الخشبة ـ من حركة وحياة. وفي هذا السياق، نستغرب تأكيد عبد العزيز المقالح في قوله السابق على أنّ الشعر هو الفنّ الجميل الوحيد الذي تلتقي عنده كلّ الفنون الجميلة! على حين أنّ الفنّ الجميل الذي تلتقي عنده كلّ الفنون، بل خرجت من صلبه كلّ الفنون هو فنّ المسرح. وهذا مانفهمه من العبارة المشهورة: " المسرح أب الفنون ". وهو مايؤكّده الواقع التاريخي لهذا الفنّ العريق الذي احتضن الشعر، والغناء، والموسيقى، والرقص والتمثيل، والطقوس وغيرها.

ومهما يكن من أمر هذه الاختلافات في وجهات النظر حول موضوع الجمال والجمالية في الأدب، فإنّ المتّفق عليه بهذا الشأن هو أنّ جميع الأجناس الأدبية لها نصيب معتبر من الحضور الجمالي يتفاوت ـ

نسبيّا ـ كمّا وكيفا من جنس أدبي إلى آخر، بل من نصّ إلى آخر في الجنس الواحد، ولدى المبدع الواحد أحيانا. ولكنّه تفاوت ـ كما أشرنا ـ نسبيّ في تقديره النقدي، ومتغيّر بتغيّر التجارب الإبداعية تناميا وتنوّعا وثراء على امتداد الزمان والمكان والإنسان. ولعلّ هذا الأمر يتأكّد بشكل أوضح في التجارب الإبداعية الحداثية حيث تقلّصت الحدود والحواجز بين الشعر والنثر من خلال شيوع بعض المصطلحات الدالة على ذلك كمصطلح " قصيدة النثر" ، ومصطلح " شعرية السرد "، و كذلك في بعض الأجناس المستحدثة على غرار " القصة القصيرة جدّا ".[29]

ونودّ قبل ختم هذا المقال، أن نشير إلى مسألة على قدر معتبر من الأهميّة في تقديرنا، وهي أنّ الظاهرة الجمالية في الخطاب الأدبي لا يمكن حصرها في النصّ الأدبيّ وحده على أهميّته البالغة. صحيح أنّ التجلّيات الجماليّة ـ بسماتها المذكورة فيما سبق وغيرها ـ إنّما تبرز في بنية النصّ وكيانه وتشكيله اللغوي من الصوت إلى الدلالة، وهذا هو البعد الأساسي للجمال الأدبي؛ بيد أنّ ثمّة بعدين آخرين لا ينبغي إغفالهما:

ـ أوّلهما: البعد المتعلّق بالذات المبدعة للجمال؛ ذلك أنّ النصّ الأدبيّ لم يخلق نفسه حتّى يُكتَفى به وحده من دون مبدعه الذي "خلقه فسوّاه ونفخ فيه من روحه " قياسا مع الفارق، ولله المثل الأعلى. فالمؤكّد أنّ مصدر هذا الجمال الساحر الآسر الذي يشدّنا إلى النصّ الأدبيّ فنطرب له، ونستمتع به، هي ذات مبدعة تشرّبت الجمال ـ فطرة واكتسابا ـ من خلال التأمّلات العميقة، والقراءات الواسعة، والممارسة الطويلة للكتابة الإبداعيّة. فهذا النشاط الروحي والعقلي والخيالي يمثّل الرّحم الولود التي تحتضن هذا الخلق الجميل الجديد منذ بدء تشكّله إلى غاية اكتماله ليرى النور بعد تجربة المخاض الإبداعي. ويعبّر المبدع والناقد عبد العزيز المقالح عن هذه المعاني في معرض بيان العلاقة الطبيعية بين الشعر والشاعر بقوله: " ولا ريب في أنّ الحديث عن الشعر يفضي بالضرورة إلى الحديث عن الشاعر، أو بالأصح عن الشعراء... هؤلاء الذين يمتلكون نفوسا جميلة مسحورة بالإبداع، قادرة على استيعاب الأحلام التي تنتاب الروح وتسمو عن الصغائر، وتعرف كيف تجيد التعامل مع تجارب الحياة وأحزان الإنسان وأحلامه".[30]

ونجد هذه الفكرة ـ بشكل أو بآخر ـ حتى لدى أولئك الذين رفعوا شعار " موت المؤلف " كالناقد الفرنسي المعروف " رولان بارت " الذي لم يسعه إلاّ أن يعترف بحاجة النصّ إلى ظلّه ولو بنسبة قليلة. يقول في هذا السياق: " بعضهم يريد نصّا (فنّا، لوحة) لا ظلّ له مقطوع الصلة ب" الأيديولوجية السائدة ". ولكن ذلك يعني أنّهم يريدون نصّا لاخصوبة فيه، ولا إنتاجية، نصّا عقيما... إنّ النصّ بحاجة إلى ظلّه. وهذا الظلّ هو قليل من الأيديولوجيا ، قليل من الذات ".[31]

ويبدو لي أنّ دعوى " موت المؤلّف " التي أشاعها " بارت " وبعض أنصاره في فترة ازدهار المنهج البنيوي، قد لا تكون معزولة عن الخلفيّة الفلسفية المعادلة لها ممثّلة في مقولة " موت الإله " التي تُنسَب إلى الفيلسوف الألماني " نيتشه ". وقد تبيّن لنا ممّا سلف أنّه يصعب فصل النصّ عن صاحبه كما يصعب فصل الكون عن خالقه. ذلك أنّ المنطق العقلي المجرّد يقرّ بدلالة الصنعة على الصانع جمالا وجلالا وكمالا.

ولقد تجاوز الفكر الفلسفيّ واللغوي والنقدي تلك الفكرة المتطرّفة، وما يرتبط بها من مقولات ومفاهيم عُرف بها أنصار البنيوية من خلال بعض الردود ذات الطابع الفلسفي على غرار الكتاب الذي أصدره المفكّر الفرنسي المعروف " روجيه جارودي " بعنوان: " البنيوية فلسفة موت الإنسان "[32]. وفي الدرس اللغوي الحديث، ظهرت علوم ومناهج جديدة تجاوزت اللسانيات البنيوية وامتداداتها النقدية. ولعلّ من أبرز تلك العلوم والمناهج التداولية التي قدّمت إضافتها النوعية متجاوزة ما كان سائدا من رؤى في الدرس اللغوي والنقدي قائمة على التعامل مع النص أو الخطاب بوصفه بنية لغوية مغلقة تدرس بداخلها من حيث الصوت والصرف والتركيب والمعجم والدلالة بغية الكشف عن مكوّناتها والقوانين والعلاقات والتحوّلات التي تحكم وحداتها اللسانية، بمعزل عن كلّ سياق آخر خارج النسق اللغوي. هذه الرؤى التي بدأت مع اللسانيات الحديثة، ثمّ تجسّدت ـ نقديّا ـ من خلال جهود الشكلانيين الروس، ثمّ بلغت مداها بعد ذلك مع المدرسة البنيوية. وكان ظهور التداولية إيذانا بانبثاق منهج جديد في التعامل مع الظاهرة اللغوية، منهج جاء ليطوّر المفاهيم المتعلّقة بالخطاب، ويميّز بينه وبين النصّ، ويخرج الكلام من قفص البنية والنسق إلى فضاء التواصل والتداول.[33] أمّا تجاوز البنيوية في الفكر النقدي الحديث، فقد تجسّد في الاتّجاهات النقدية التي أطلقت عليها تسمية " مناهج مابعد البنيوية " كالسيميائية، والتفكيكية، ونظريّات القراءة والتأويل وما يتّصل بها من جماليّات التلّقي. وهذا ما يقودنا إلى البعد الثاني في الظاهرة الجمالية المتعلّقة بالخطاب الأدبي ممثّلا في أحد الأطراف الأساسية في العمليّة الإبداعية، وهو القارئ أو المتلقّي.

ـ <u>ثانيهما</u>: البعد المتعلّق بالذات المتلقّية للجمال. فإذا كان النصّ ـ كما أوضحنا آنفا في البعد الأوّل ـ لم يخلق نفسه، فهو كذلك لم يُخلَق لنفسه، أو لصاحبه فحسب، بل هو يتوجّه دائما إلى ذات أخرى يُفترض أنّها على استعداد كافٍ ـ فطرة واكتسابا هي الأخرى ـ لتلقّي الجمال الأدبي، وتذوّقه، والتجاوب معه بقدر ما أوتيت من قدرات ومؤهلات على هذا الصعيد. وهذه الذات المقصودة هي ذات المتلقّي للعمل الأدبي. ومعلوم في هذا السياق أنّ شروط القراءة والتلقّي والثمار المجنيّة منهما تتفاوت بتفاوت مستويات القرّاء ـ أصالة وعمقا واستقصاء ـ في تناولهم للنصّ الأدبي، وتلقّيهم لجماليّاته؛ فمن قارئ عاديّ يكتفي بقدر من التذوّق والاستمتاع بحسب ما أتيح له من ذلك وفقا لإمكاناته ومؤهّلاته، وقد لايستطيع أن ينقل ما يحسّ به إلى غيره إلاّ من باب الانطباعات العابرة ؛ إلى قارئ ناقد محترف يملك أن يغوص في أعماق النصّ ليلتقط مواطن الجمال فيه بمقاربة علمية جادّة في إطار أحد المناهج النقدية المعتمدة، فيستطيع بذلك أن يثري النصّ بإضافات جمالية نوعيّة من خلال القراءة والتأويل قد تبهر مبدع النصّ ذاته فضلا عن بقيّة القرّاء. ولعلّ هذا بعض مايفهم من فحوى المقولة النقديّة المتداولة التي مفادها أنّ القراءة النقدية الجادّة تعدّ إبداعا ثانيا للنصّ. وحول هذا المعنى، يقول الباحث صلاح فضل: " وبهذا، فإنّ إنجازات علم الجمال تتبلور الآن في جماليات التلقي، ونظريات القراءة والتأويل، ممّا يقدّم دعامة فلسفية تقترن بالبحوث النصيّة المحدّدة للغة والأدب في مستوياتها المتعدّدة، وتكسر طوق المشروع البنيوي المغلق، لتعيد للظاهرة الأدبية ـ بعد إخضاعها للتحليل الإجرائي المنظّم ـ أسس انسجامها الكلّي المندرج في إطارها العام والمنفتح على الآفاق المتعددة "[34].

ومجمل القول أنّ الظاهرة الجمالية في الخطاب الأدبي، ينبغي أن ينظر إليها، وأن تدرس في إطار هذه الرؤية التكاملية التي ترتكز في المقام الأول على النص باعتباره مسرح الحضور الجمالي بمختلف تجليّاته، دونما إغفال للأبعاد الأخرى التي تسهم ـ بطريقة أو بأخرى ـ في صناعة هذا الجمال. ويتعلّق الأمر ـ هاهنا ـ بالطرفين الآخرين في العمليّة الإبداعية، وهما المبدع والمتلقي.

وفي ختام هذا المقال، يمكننا إجمال أهمّ ما توصّلنا إليه من نتائج في النقاط الآتية:

ـ تستعمل الجمالية نعتا للدلالة على كلّ ما يتّصل بالجمال، أو ينسب إليه. وتطلق اسما على العلم الذي يدرس الجمال في الطبيعة والفن من حيث هو واقع موضوعي، وإحساس ذاتي.

ـ يبرز البعد الجمالي للغة من خلال التصوّر الأسلوبي لها باعتبارها فنّا تعبيريّا يبلغ ذروته الجمالية في العمل الأدبي.

ـ من أبرز السمات الجمالية في الخطاب الأدبي ما يتّصل بما يطلق عليه مصطلح (الإطار الجمالي) أو (السياق الجمالي) الذي يستوعب المنظومة الجمالية للخطاب بجميع مكوّناتها من الصوت إلى الدلالة، إلى جانب (النظام) القائم على حسن الاختيار والتركيب، وما يتوّلد عن ذلك كلّه من مظاهر جمالية في الخطاب من اتّساق، وانسجام، وتناسب، وتناغم... في مستوياته الصوتية، والمعجمية، والتركيبية، والدلالية، دونما انفصال بين الشكل والمحتوى.

ـ يبرز البعد الجمالي في كلّ الأجناس الأدبية دون استثناء، ويتفاوت حضوره ـ كمّا وكيفا ـ من جنس إلى آخر، ومن نصّ إلى آخر حتى لدى المبدع الواحد، مع مراعاة النسبيّة في التقدير النقدي لذلك كلّه.

ـ النصّ أو الخطاب هو الفضاء الطبيعي والأساسي للحضور الجمالي، بيد أنّ الرؤية المتكاملة للظاهرة الجمالية في العمل الأدبي تقتضي عدم إغفال بعدين آخرين لها، هما: المبدع بوصفه الذات الصانعة للجمال، والقارئ بوصفه الذات المتلقّية له.

الهوامش:

[1] ينظر، الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج3، مادة (الجمل)، دار العلم للجميع، بيروت، لبنان، (دت)، ص351.

[2] ينظر، ابن منظور، لسان العرب، المجلّد1، مادة (جمل)، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، (د ت)، ص503.

3. Dicionnaire de français,Larousse, maury.Eurolivres,Manchecourt,1999 p157.

4. Didier J.ulia, Dictionnaire de la philosophie, (Esthétique), Larousse, 1964.

5 للتوسّع في هذا الموضوع، ينظر، د/أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، أعلامها و مذاهبها،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1، 2002.

6 ينظر، جبّور عبد النّور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 86،87.

7- ينظر،د/عبد السلام مسدي، الأسلوبية والأسلوب،دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان،ط5،2006، ص113.

8- ينظر، د/سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، سوشو بريس،الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1985، ص63.

9- ينظر، د/صلاح فضل، علم الأسلوب . مبادئه وإجراءاته . دار الشروق، القاهرة،1998، ص44.

10- المرجع نفسه، ص45.

11- د/صلاح فضل، علم الأسلوب، ص47.

12- ينظر، المرجع نفسه ، ص55.

13- ينظر، د/ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث،دار العودة، بيروت، 1982، ص296..

14- ميشال عاصي، الفن والأدب، مؤسسة نوفل، بيروت،ط3، 1980،ص71.

[15] أ. أ. ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة، سعيد الغانمي و د/ ناصر حلاوي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002 ، ص73.

[16] المرجع نفسه، ص56.

17- ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، ص60.

18- ينظر، د/عزالدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي،دار الفكر العربي، القاهرة،ط3، 1974،ص125.

19- ينظر، د/مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي،الدار القومية للطباعة والنشر،القاهرة،(د ت)، ص192.

20- ينظر،الصناعتين، تحقيق، علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل، مطبعة البابي الحلبي، مصر،ط2، 1971، ص 147،148.

21- المرجع نفسه، ص167.

22-ينظر،حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة،دار الغرب الإسلامي،بيروت،ط2، *1981*،،.*ص44*

[23] المرجع نفسه، ص106.

[24] المرجع نفسه، ص107.

[25] د/ عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983،ص12.

[26] المرجع نفسه، ص20.

[27] أ/ د/ حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني (دراسة جمالية فكرية وأسلوبية)، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1 ، 2005 ، ص70، 71.

[28] عبد العزيز المقالح، مدارات في الثقافة والأدب، كتاب دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبين الإمارات العربية المتحدة،ط1 ، 2008، ص38.

[29] ينظر،د/ حميد لحميداني، نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا، قضايا ونماذج تحليلية،مطبعة آنفو برانت، فاس، المغرب،ط1، 2012، ص150 ومابعدها.

[30] عبد العزيز المقالح، المرجع السابق، ص38،39.

[31] رولان بارت، لذة النص، ترجمة، فؤاد صفا و الحسين سبحاز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1988، ص37.

[32] ينظر، روجيه جارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة وتحقيق، جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1985.

[33] ينظر، د/ عمر معراجي، النص بين الدلالة والتداول، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2012.

[34] د/ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1 ،1996، ص64.

حضور المعجم الصوفي في ديواني
" طعنات شرقية" و" سجدة تائهة" لعادل محلو

د. يوسف بديدة
جامعة حمه لخضر. الوادي

الملخص:

تحاول هذه الدراسة الوقوف على الأسس والمكونات الصوفية التي ارتكز عليها الخطاب الشعري في أعمال الشاعر الدكتور عادل محلو من خلال مجموعتيه الشعريتين: "طعنات شرقية" و"سجدة تائهة"، انطلاقا من دراسة مدونة تحاول المزاوجة بين اكتشاف ملامح اللغة الصوفية ومقاربة النصوص المدروسة بوساطة الآليات التي تقوم عليها "الشعرية" بوصفها طريقة لإظهار جماليات النص عبر استكناه شبكة علاقاته الداخلية للوصول إلى اكتشاف بنيته العميقة المضمرة.

Abstract:

This study is trying to stand on Sufism components that was based upon poetic discourse in the work of the poet and Dr. Adel MEHELLOU through his collected poems:"Taanaton charkiya" and "Sajdaton taiha", starting from the study of a corpus that try to combine between discovering features of sufism language and approach the studied texts with the Mechanisms of poetics to show the aesthetics of the text in order to discover its deep structure.

.توطئة:

ثمة سؤال ملحّ: ما المسوّغ الموضوعي والفني للاهتمام بدراسة الأدب الصوفي أو الأدب الذي يتقاطع معه في رؤيته أو لغته؟ كما أن سؤالا آخر ملحّا إلحاح السؤال الأول وهو: ما المسوغ الفني للإسراف الكبير في التعمية والتعتيم اللذين نجدهما يمسحان حيزا كبيرا من مدونة القصيدة الصوفية على مستوى الدلالة المغيّبة، وبخاصة في ظل عدم وجود سياق نصي يسعفنا في الوصول إلى شيء مما تريد القصيدة قوله أو مما تريد أن تشير إليه.

ولعله من المفيد أن نشير إلى أن بعض الاتجاهات النقدية يرى أن القصيدة الصوفية ذات تفرد خاص على مستوى التجربة والتصور، ذلك أن "المبدع في القصيدة الصوفية لا يعتمد على المتلقي وخياله لأنه لا يضعه في حسابه أصلا، فالتجربة الشعرية عند المتصوفة ذات طبيعة خاصة ليس من أغراضها ـ غالبا ـ قضية التواصل والتوصيل بالمعنى المفتوح، بل الدافع الأساسي هو التعبير عن معاناة من نوع ما، ضمن ما عرف عندهم« ما يدرك ولا تحيط به الصفة»"[1]، وهو ما نجد له أصولا عند الزهاد الأوائل كالحسن البصري وإبراهيم بن أدهم "الذي قال بالمعرفة الصوفية بطريق المحبة والرمز والإشارة والرؤيا والخلوة..."[2]، وهم الذين كانوا الإرهاصات الأولى لظهور الصوفية فيما بعد بشكلها المتكامل عند الكثير من المتصوفة كالسهروردي وابن عربي والحلاج الذي كانت له نهاية

مأساوية بسبب مواقف اتخذها أو عبارات صدرت عنه، وبغض النظر عن موقفنا منها وكذا إمكانية قبول مبرراتها ودوافعها، فإن في هذه المأساة ما يدل على الكلفة الباهضة التي يتحمّلها حملة الأفكار والمبادئ، وبخاصة عند التعبير عن الرؤية أو الإرادة بشكل مباشر دونما وسائط أو أقنعة، وهو الأمر المتكرر في كل زمان تقريبا، مع التفاوت الذي تفرضه ظروف الزمان والمكان، ومما يذكر في هذا الصدد أن الشبلي "الصوفي الشهير" مر على الحلاج بعد صلبه، فوقف أمامه مطرقا وتلا قوله تعالى:﴿ أَوَ لَمْ نَنْهَكَ عَنِ الْعَالَمِين﴾[3]، وهذا الوقوف إشارة واضحة إلى النتائج الوخيمة التي تنتج عن الأخطاء التداولية التي يتم دفع ثمنها، نتيجة عدم مراعاة مقتضى الحال الناتج عن التفاوت الكبير بين الشفرة والسياق.[4]

1. الارتباط الدلالي بين الصوت والمعجم الشعري:

يحدث أن يتضافر الصوت والمعجم في العمل الشعري الناضج، دونما قصدية من الشاعر، لصنع تجربة شعرية قد تحمل شيئا من التناقض الظاهري بين الصوت والدلالة من جهة، وبين أجزاء المعجم الذي تم توظيفه من جهة أخرى.

من قصيدة "إضاءة" يقول الشاعر عادل محلو:

قدر القصيدة أن تكون نزيفا وتوجعا نهفو له، وخريفا**

نغشى قلوب اليائسين بنخلها فنسيلها بدل الجراح حروفا**

لا شيء أشهى من عراجين الكلا م، فطف به متهتكا وعفيفا**

والشاي شاي المقلتين نديره فنرى الأحبة في الأصيل طيوفا**[5]

"شاي المقلتين" هذا هو الذي أبكى جلال الدين الرومي فقال:

بكت عيني غداة الدمع دمعا **وأخرى بالبكا بخلت علينا

فعاتبتُ التي بخلــــت علينا **بأن غمضــتها يوم التقينا[6]

يمكن إجراء بعض الاختيارات التصنيفية القائمة على شيء من التماثل بين الصوت والدلالة للوصول إلى تحديد للمجموعات المعجمية التالية:

1. قدر، القصيدة، قلوب، المقلتين.

2. نهفو، نغشى، نسيل، ندير، نرى.

من خلال المجموعة الأولى يمكن تفعيل المحور الاستبدالي لتغيير " قدر القصيدة" إلى " قدر القلوب"، أو إلى " قدر المقلتين"، وهو إجراء رياضي يمكن أن نستقرئ من خلاله نتيجة تقول: إن القصيدة في بنيتها العميقة ليست سوى ذلك التآلف بين القلوب والمقل، ولعل احتواء الكلمات التي

تكوّن عناصر المجموعة الأولى على صوت القاف الدال على القطع، يقطع بصحة الزعم الرياضية الذي ذهبنا إليها.

أما المجموعة الثانية فتتكون من مجموع من الأفعال المحسوسة، عدا الفعل "نهفو" المجرد بسبب ارتباطه بمصدره، وهو القلب، غير أن ارتباط الأفعال الأخرى بمفاعيل مجردة جعل هذه الصفة تنسحب عليها، فصرنا بإزاء مجموعة من المجردات التي ترتبط بالظاهرة الصوفية التي هي فعل تجريدي بالأساس، يدل على ذلك تصاقب مجموعة من مصطلحاته لتصاقب معانيها، كالتجلي والتحلي والتخلي.

أما المجموعة الثالثة، أو الحقل الدلالي الثالث فيضم العناصر التالية:

نزيفا، توجعا، اليائسين، الجراح.

والعجيب أن النزيف الذي يأتي نتيجة للجراح قد سبق ظهورها هذه المرة، ولعل ذلك مرده إلى نوع الإضمار الذي يلمّح إلى وجود جراح غيبية غير ظاهرة لارتباطها بالبحث عن قيمة عاطفية مفقودة، لكننا قد نجد أثرها من خلال معادلها الموضوعي المتمثل في لحظة الغروب.

وإذا ما نظرنا إلى النسيج النصي، بعيدا عن الموضوع الظاهري، ومن وجهة نظر بنوية انطلاقا من بعض الثنائيات الضدية أو المفارقة، كالذي نجده في كل من:(توجعا، خريفا – الجراح، حروفا- متهتكا، عفيفا)، أمكننا استحضار بعض الشواهد الشعرية التي يمكن اعتبارها أيقونات صوفية خالصة، تذكّرنا بما نجده عند سمنون المحب في قوله:

أحن بأطراف النهار صبابةوبالليل يدعوني الهوى فأجيب**

وأيامنا تفنى وشوقي زائد كأن زمان الشوق ليس يغيب**[7]

2. شعرية الاستحضار العروضي:

لقد غدا البحث عن الأشكال الشعرية الجديدة مشكلا فنيا لكل الكتابات التي تسعى لاقتناص آليات التوهج والتجاوز الشعري، من منطلق الرغبة في تجاوز المألوف والمبتذل، ومن الآليات التي تم استخدامها في هذا المقطع الشعري ما اصطلحنا على تسميته بـ:"القناع العروضي"،وهو ملمح من ملامح التناصي الموسيقي القائم على استحضار قافية اشتهرت لدى استعمالها من طرف شاعر معين، أو أن تلك القافية أتاح لها انتسابها إلى عمل شعري معروف فرص الرواج واستحضار نفَس ذلك الشاعر كلما تم توظيفها ضمن تجربة شعرية جديدة.

ففي القصيدة الموسومة بـ:"لا تذهبي..." يتم استدعاء شخصية لبيد بن ربيعة العامري بوساطة قافية معلقته الشهيرة:

عَفَتِ الدِّيارُ مَحَلُّها فَمُقامُها **بِمِنًى تَأَبَّدَ غَوْلُها فَرِجامُها

يقول عادل محلو في هذه القصيدة:

حطت بجفنه في المساء يمامة فبكت حدائق روحه وخيامها**

وغدت خريطة عمره لا تهـتديشردت ظفائرها وفر قوامها**

لم يدر كيف تفتحــــت عبراتـهلما تبسم في الجناح سلامها**

فمحت ذنوبَ العاشقين دموعُهوشفا همومَ العالمين مدامها**

وبنت على كتف النجــوم مدينةًدمها الزجاجُ، وخلفها وأمامها**

هتفت إليه فضمها:" لا تذهبي"أنتِ القصيدة غيثها وغمامها**

لا تذهبي فالعمــــر جدّ مســــيرُهُومراكبي قد رفرفت أعلامها**

لا تذهبي فـــالله خطّ دروبنــــا بصحائف وتكسرت أقلامها**[8]

إن هذه الهاء المشبعة التي تمثّل مضافا إليه في صيغة المفرد المؤنث تتوازى والهاء التي تمثل مضافا إليه في صيغة المذكّر الغائب في كل من الملفوظات التالية:

(جفنه، روحه، عمره، عبراته، دموعه، مسيره)، وهي . في بنيتها العميقة . رسالة حزينة تَرِقّ للنفس قبل أن ترقّ لأي كائن آخر، فالبكاء للروح كما أنه للجفون والعيون كذلك.

كما أن التماثل في اختير الكامل بحرا لمعلقة لبيد ولهذه القصيدة يشي بشيء من الرغبة في استحضار الموضوع الأول في مطلع المعلقة، وهو بكاء الأطلال، مع استبداله بمعادله المعاصر وهو الرؤيا، فإذا كانت القصيدة القديمة قصيدة رؤية فالقصيدة الحديثة قد استبدلت الرؤية بالرؤيا، وإذا كان البكاء القديم من أجل أطلال الديار فالبكاء الحديث من أجل أطلال العمر الذي صنعت إشراقه ذكريات الأمل والألم.

3. شعرية استحضار الموروث:

لا يحمل التناقض أي ملمح من ملامح التجاوب والتعاطف إلا في العمل الفني، ومن ذلك ما يجيء ضمن أسلوب شعري اصطبغت به القصيدة العربية القديمة، وظهر بشكل بارع في المعلقات بوجه خاص وهو "حسن التخلص" الذي يبين قدرة الشاعر على الانتقال من غرض إلى غرض بسهولة فنية كبيرة، وقد لا ينتبه القارئ أصلا إلى هذا التحول الموضوعاتي في القصيدة.

وإذا كان الشاعر القديم قد برع في "حسن التخلص" بالمعنى النقدي القديم للكلمة، فإن الشاعر الحديث قد استخدم الإجراء نفسه ولكن بتقنية جديدة، والنص التالي "سجدة تائهة" يحمل شيئا من ذلك:

أباكيكِ...

فباكيني

وهات بسمة الفقراء في بلدي

وغطيني

فما لي حيلة أخرى

سوى الإغفاء في عينيك منكمشا

كورد داسه الأطفال في الطينِ

على نبراسك الراسي

بآلامي

بصمت البحر والصحراء والناس

أخط خرائط الدنيا

بعمر الأمة الدامي

وأقرع كل أجراسي

ليبزغ في مذكرتي... دروبا فجرك الماسي

بنعل الثائر الحافي ألطخ وجه جلادي

وكفِّ العالم الفاني على صفصافة الله

أثبّت كل أبعادي[9]

ينطلق السطران الأول والثاني من نقطة بكائية المد والجزر على طريقة الجواهري في مطلع قصيدته "دجلة الخير" حين يقول:

حييتُ سَفْحَكِ عن بُعْدٍ فَحييني **يا دجلةَ الخيرِ يا أمَّ البساتينِ

ثم يقوم السطر الثالث "وغطيني" باستحضار قصة الوحي الأولى حينما عاد الرسول (ص) من غار حراء قائلا :« دثروني، دثروني» ملتمسا السكينة عند زوجه "خديجة بنت خويلد" رضي الله عنها، وفي هذا التوظيف استحضار ثالث للآية القرآنية { **وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجاً لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ** }[10]، وهو استحضار يعلن إعادة تشكيل العالم " **أخط خرائط الدنيا**" كما يعلن بداية تاريخ جديد " **وأقرع كل أجراسي**".

وفي المقطع الأخير من القصيدة يستحضر النص حكاية بشر الحافي، الزاهد المعروف، من خلال توظيف مصطلح "الحافي"، وهو شكل من أشكال التجرد من كل الأثقال الجسدية والروحية، كما أن المصطلح قد يحمل كذلك دلالة مرتبطة بأحداث تاريخية قريبة العهد منا، كارتباطه بـ"ثورة الجياع"، أو ارتباطه بالفعل الذي قام به جون بول سارتر حينما سار في باريس عاريا نحو تمثال الحرية من أجل تأكيد شعوره المطلق بحريته؛ أي أن الشعور بالحرية فعل وجودي من الدرجة الأولى.

غير أن التحوّل يحدث في مقطع آخر من القصيدة نفسها عندما يقول الشاعر:

أناجيكِ...

فلبيني

ودقّي في فم اللقطاءِ بالأسحار إسفيني

وقولي للذين نسوا

ومَدّوا الضفة الأخرى إلى بيتي ومحرابي:

"كياني صامد يقظٌ

يجلجلُ في القرى قمحا

ووردا في بساتيني

ويهطل من هدى التمر الرطيب ندًى

يكرّر سورة التين

ويملأ ليل أحبابي بما نرضى..."[11]

في هذا المقطع يتم الارتقاء من مستوى تبادل التباكي إلى مستوى تبادل المناجاة، وهو طفرة تنتقل بالذات المتكلمة من العالم الملموس إلى البديل المجرد، وهذا التحول يذكّرنا بمستويات الارتقاء في العلاقة بين العبد وربه من مقام إلى مقام آخر، بحسب الرؤية الصوفية، فمن الإحسان إلى الشكر إلى الرضا... ليحدث الفعل الإبداعي فيما بعد على طريقة "حسن التخلص" البلاغية القديمة؛ فمن حديث التناجي إلى الحديث عن "الأسحار، الضفة، بيتي، محرابي"، وهو توليفة رشيقة تجمع بين استحضار ذكريات بيت المقدس وذكريات المسجد النبوي بالمدينة المنورة في آن واحد؛ ففيه إحالة إلى الحديث الشريف:« بين بيتي ومنبري روضة من رياض الجنة».

ومن جهة أخرى نرى الانتقال المفاجئ من وصف للذات الصامدة إلى الحديث عن سورة التين، وهو انتقال له دلالته الوظيفية العميقة؛ فالتين رديف الزيتون في السورة القرآنية، كما أنه يحيل إلى غصن الزيتون الذي لم يرد الراحل ياسر عرفات أن يسقط من يديه في خطابة الشهير في الأمم المتحدة عام 1975، دون أن ننسى رمز الانتماء الفلسطيني: جبل الزيتون.

3. شعرية التكثيف المعجمي:

يرى بعض النقاد، ومنهم إيليا الحاوي، أنه مما يقدح في جمالية النص الشعرية وجود إجراء حفلت به الكثير من المدونات الشعرية وهو التقرير. وهذه النظرة في تصورنا صحيحة في وجود سياقات فنية ولغوية خاصة، لأن العيب لا يكمن في هذا الإجراء أو ذاك بقدر ما يكمن في طريقة توظيفه وفي السياق الذي ورد فيه.

مثل هذا التصور ينتابنا حينما نكون بصدد قراءة نص شعري مفارق، مثلما هو الحال حين يطالعنا هذا المقطع من قصيدة "رسالة في ذم الزمان" للشاعر عادل محلو حيث يقول:

لا تقل والحب يعصر قلبك:

. إنهم هنا نشؤوا

فالسر إذا انفجرت به الطرقُ

تشتبك الشظايا بمن تثقُ

والسر إذا انسحبت من حوله الحجبُ

يطير لغزا ويستعصي

فلا تفسره. يا سيدي. الكتبُ[12]

التقرير الواضح من خلال الجمل الإبلاغية المباشرة بداية من السطر الثاني للمقطع، هو شكل من أشكال الإلغاز الذي تكفّل بتجسيده قبل ذلك وجود عدد من الشفرات المعجمية التي تحمل أبعادا صوفية تداولية عميقة: الحب، قلبك، السر، الطرق، الحجب، لغزا، سيدي.

هذا التكثيف المعجمي الشديد يماثله من جانب آخر توهج دلالي موازٍ له، وهو يتكئ على مجموعة من الدوال المعجمية مثل: يعصر، انفجرت، تشتبك، الشظايا، يطير، يستعصي. وهي إشارة لسانية واضحة إلى أن المقدمات تحدث على مستوى الأسماء، أما النتائج فتتكفل بها الأفعال، على الرغم من وجود اسم واحد ضمن قائمة الأفعال، وهو ما قد يغير شيئا من التأويل الذي قلنا به، إلا أن ذلك ليس شيئا مما يقدح في صدقية النتائج التي وصلنا إليها، ذلك أن هذا الاسم "الشظايا" هو محصلة منطقية لكل الأفعال التي تم ذكرها؛ فالاستعصاء حتى العصر يؤدي إلى الاشتباك فالانفجار، وهو ما يجعل شظايا الحب والسر تتطاير لتشكّل عالما صوفيا إلغازيا معقدا.

ولقد أدى العامل الصوتي دوره الفاعل في تفعيل الدلالة عند حضور صوت القاف ببعده الدال على القطع في كل من الملفوظات التالية: تقل، قلبك، الطرق، تثق.

وعندما يقول الشاعر:

والسر إذا انسحبت من حوله الحجبُ

يطير لغزا ويستعصي

فلا تفسره. يا سيدي. الكتبُ

فكأنه يذكرنا بما قالته رابعة العدوية:

فالذكر يَحْجُبني والذكر يكشف لي خَبْء السماء وخَبْءَ الأرضِ في نَبَأِ**

ولعله مما يسعفنا في تأويل هذا الكلام، القول بأن الذكر الذي يحجب المتصوف عن الوصول إلى الحقيقة إنما هو ذكر الكون والحياة، ذلك الذي لا يستطيع الذاكر بوساطته كشف الحقيقة، لكن ذكر الله يكشف له علم ما لم يكن قد عرفه أو خبره[13].

وثمة حقيقة علمية يجب الانتباه إليها، وهي« أن الصوفية فيما يصلون إليه من المقامات، وما يصدرون عنه من الأحوال، إنما يتخذون سبيلهم من الذوق لا من العقل، وإذا عرفنا أن أخص خصائص الذوق الصوفي هي الصيغة الشخصية أو الذاتية، بمعنى أن ما ينكشف لصاحب الذوق في ذوقه، لا يمكن أن ينكشف إلا لمن كابد حاله، وشرب من كأسه، إذا عرفنا هذا كله، انتهينا إلى تعليل هذا الخفاء الذي يسود أكثر الآثار الصوفية تعليلا يلائم طبيعة الأشياء، وطبيعة الأغراض التي يرمي إليها الصوفية»[14]، وهذا ما أشار إليه عبد الكريم اليافي عندما حاول أن يفسّر التجربة الصوفية في الكتابة والتعبير مع توظيف بعض مكونات المعجم الغزلي أساسا للتعبير الرمزي قائلا: « وإذا عمد الصوفي إلى التعبير فلا بد له في تجربة ذوقية عميقة مفردة شديدة الاستحواذ على النفس من أن يحاول فيستنفد طاقات الحرف كلها ويستنزف أنواع دلالات الكلمة وتفاوت إيماءات اللفظ وتشعّب طرق البيان معوّلا في ذلك على ثقافته وعلى التراث الفكري والأدبي الذي انتهى إليه. وهكذا نفهم أن الصوفي مضطرٌّ أن يَجري على أساليب البيان الشائعة ويعزف على القيثارة التي لجرسها وقعٌ مطرب في الأسماع والنفوس، وإن كلام الغزل ألصق بالجبلّة الإنسانية وأقرب إلى الطباع وأخفّ على القلوب »[15]، وهو ما يفسّر الاتجاه الرمزي الذي يتخذ المعجم الغزلي وسيلة لتحقيق شعرية النص.

ومن قصيدة "على أهداب البرزخ" يقول عادل محلو:

ألا يا باقيا من خضرة العمر... نفتني روح بستاني

فبلّغ سندس الأحباب أن يأتي ليأخذ ريق ألواني

وبلّغ راح بسمتها التي شردت حروف الزهر والبان

وعرّج في دروب دمي على ومضٍ نما في سهل مرجاني

يهدهد لؤلؤ العينين إذ غفتا على شريان قرباني[16]

ويطرح التساؤل التالي نفسه: ما الرابط الذي يجمع بين الرموز التالية: "الروح" في البيت الأول، "الأحباب" في البيت الثاني، "الراح" في البيت الثالث، "العروج" في البيت الرابع، "القربان" في البيت الخامس؟

ألا يمكن أن تكون هذه الملفوظات تشكيلا لبنية سطحية مبعثرة بشكل عمدي، لتخفي بنية عميقة تقول: إن راح الأحباب هي أبسط قربان يُقدَّم لعروج الروح في رحلتها البرزخية كما يشي

العنوان بذلك؟ إننا نستطيع أن نجد في مأثوراتنا النصية كثيرا مما تصح معه تلك التأويلات التي قلنا بها بعد تحليل جانب من النسيج النصي للمقطع ومنها:

. أطب مطعمك تُجب دعوتك.

. طعام المحبين شفاء.

وقد يحدث أن نتساءل: ما سبب هذا الإسراف الشديد في التعمية والتغريب، مما يجعل القارئ يشعر أنه بصدد مدارسة لوحة سوريالية؟ وباستعمال سؤال قبْلي: لمَ الاتجاه نحو النزعة الصوفية أصلا؟

ويرى بعض الدراسين أن الإنسان« يشعر أن ثمة مشكلات تؤرقه حتى عندما تُحل جميع المشكلات العقلية، والشرعية ـــ الدينية، والعلمية، أو عندما تُحل جميع المشكلات بوساطة العقل والشرع والعلم. هذا الذي لم يُحَلّ (لا يُحَلّ)، هذا الذي لم يُعْرَف (لا يُعْرَف)، هذا الذي لم يُقَلْ (لا يُقال) هو ما يولّد الاتجاهَ نحو الصوفية، وهو نفسه مما سوّغ نشأة السوريالية»[17]، لكن الفرق الكامن بينهما هو في اكتفاء السوريالية بالبحث عن قول ما لمْ يُقَل، بينما تتجاوزها الصوفية إلى البحث عن صورة لمْ تُرَ، وقِيمةِ غيرِ معروفة.

4. سيمياء البيئة الدينية:

يحدث أن يقوم المعجم الشعري الموظّف من قِبل الشاعر برسم مجموعة من الظلال الدلالية التي تحوّل النص الشعري إلى مجموعة من الحالات الدلالية المشفّرة، كما يحدث أن تنتقل هذه الحالات إلى الزمان والمكان والصور التي تشكل النسيج العام للنص. ومن هذا المنظور يطل علينا المقطع التالي من قصيدة وسمها الشاعر بالعنوان العددي التالي "2":

مساؤكما رهيب

أراجيح...

وثلج يفتح الدنيا

ويغلقني

وأصوات تعذّب في مجرتها الطيوب

أجمّد في معارجها لهاثي

لعلي بعد أزمنة أتوب

فدمع العاشقين له ملاك

وتغفر باستفاقته الذنوب

مساؤكما نشيج

أباطيل وآيات

وأوثان موحّدةٌ

بحمد بديعها صلفا تموجُ

تسرّب خلف أقنعتي وعودا

ليعدي كل أسفاري خروجُ

على أفق القرنفل بعثراني

أبيحا روحي السكرى بجوركما

لعربدة النوائب والزمان

فما عادت لخوفيَ مئذناتٌ

ولا عادت لسطوتها يدانِ[18]

في هذا المقطع يتوازى حقلان دلاليان من المنظور الإيديولوجي للكلمة، حيث يتكون الحقل الأول يتكون من:

. معارج، أتوب، ملاك، تُغفر، آيات، موحّدة، حمد، بديع، مئذنات.

أما الحقل الثاني فيتكون من:

. تُعذَّب، الذنوب، أباطيل، أوثان.

بمقارنة إحصائية نجد أن الحقل الأول له حضور طاغ على حضور الحقل الثاني، وفيه إحالة إلى الآية القرآنية: «كتب على نفسه الرحمة»، كما أن فيه إحالة إلى الكلمة المأثورة: "جولة الباطل ساعة وجولة الحق إلى قيام الساعة".

أما الحديث عن موضوع القصيدة فهو غير مطروح أصلا بالنظر إلى ضبابية الرؤية التي يزيد من تضليلها الخطاب الثنائي: مساؤكما، بعثراني، أبيحا، جوركما. وهذا الإجراء تمثل لمعطيات القصيدة الحديثة التي استبدلت الرؤية بالرؤيا، وإن كان هذا الإجراء أكثر إيغالا في قصيدة النثر.

والحديث عن "السكر" كثير التردد في الأدبيات الوفية، وفي قول الشاعر: "أبيحا روحي السكرى بجوركما"، نستحضر قول عبد القادر الجيلاني في قصيدته "الوسيلة":

سقاني إلهي من كؤوس شرابهِفأسكرني حقا فهمت بسكرتي**

وحكّمني جمع الدنان بما حوى وكل ملوك العالمين رعيتي**

وفي حاننا فادخل تر الكأس دائرا وما شرب العشاق إلا بقيتي**[19]

وهذا السكر هو المرحلة الرابعة من مراحل التدرج في نشوة الحب الإلهي عند الصوفية بعد الذوق والشرب والري[20].

وفي التوظيف الشعري يحس الصوفي بالكثير من التفرد جراء تمثله هذا الإجراء التستري من خلال الرمز بشكل يذكّر بالقائل:

باح مجنون عامر بهواه ** وكتمت الهوى فمت بوجدي

فإذا كان في القيامة نوديّ ** من قتيل الهوى تقدمتُ وحدي[21]

5. شعرية الرؤية والرؤيا:

عُرفت القصيدة العربية قبل وصول موجات الحداثة بأنها قصيدة "رؤية" قبل أي شيء آخر، وهذا يعني أن الشاعر يقوم بدور الراصد فالواصف ثم المقرر لموقف معين من الناس أو الحياة، ومن هذا المنظور، كان لكل قصيدة موضوع معين تصفه أو تتحدث عنه أو تشير إليه.

ومع ظهور "جماعة شعر" تبلور مفهوم جديد للكتابة الشعرية التي عرفت قصيدة "الرؤيا" التي تستبدل الموضوع بالحالة الشعرية، بعيدا عن أي شكل من أشكال الالتزام الفني أو الاجتماع أو الديني أو الأخلاقي، حيث أخذ صيغته النهائية من خلال قصيدة النثر.

ولعل النصوص الشعرية الصوفية، أو التي تتمثل البُعد الصوفي في الكتابة كانت الأقرب إلى هذا الفهم الإجرائي، ولعل القصيدة التالية "تناقضات" تشي بشيء من ذلك:

لا تسرعي بالخطو بي وتمـــــهّلي فأنا جنون سافرٌ لا يستقرْ**

وأنا شموع ليس تطفــئها رياحوأنا عيون لا تتوق إلى بـــصرْ**

وبصيرتي لحن صغير تائـــــــهألقى به عبث الزمان على وترْ**

عزفت به كل الخلائق شوقـــــهاوتزينت منه المفاتن والزهرْ**

وبقيتُ في درب الحياة مسافـــرالا أهتدي إلا إلى قلبٍ حجرْ**

أمشي وبين مسامعي صوت شجي من كل ناحيةٍ يجيء وينتثرْ**

أجري أطارده فتعثر خطـــــــوتيويضيع قلبي بين آلاف الصورْ**

أصغيرتي... مُرِي إلى جرحي الـــذييشدو إذا ما لاح في أفقي مطرْ**

يتذكر الجسر الذي غنّت بـــــــهذاتَ انفلاتٍ مهرةٌ لا تنتـــظرْ**

فتفتحت سبل الهوى وتألقتْوتغلّقتْ عصماء في لمح البصرْ**

وتلألأتْ في كل قطبٍ نجمةٌوانهلّ شوق صوب قافيتي انحدرْ**

وتناغمت في الأفق نسمات المسا وعلى المدى ريحان ذاكرتي انتشرْ**

يهفو إلى الرحمان مثل فراشة غنى الربيع فقبّلتْ ثغر الشجرْ**

أصغيرتي رفقا فنبضة مهجتيبريّة لا تستكين إلى بشرْ**

وقصائدي أرجوحة، وحبالهاكلماتك الخضراء في عمق السحر**

أنت المنارة، والمرافئ، والمـــــدىوأنا مسافرك الذي ملّ السفر**

أنت الحضارة، والنضارة، والندى وأنا على باب البداوة منشطرْ**

أنتِ الضياءُ وكل حســن طاهرٍ وقصيدة تجري على بحر القمرْ**

وعيونُ ســحركِ لا نبيَّ يفــكها ورموشك الصهباءُ تختزل العُصُرْ**

كثرَ الزحام على المشاعر فاسمحي لقلبْيَ المنسابِ صوبكِ أن يمرْ**

وتقبّلي عــذري السخيــف ولا ولاترمي بعمْري من علاكِ فينكسرْ**[22]

لا يخلو بيت في هذه القصيدة من قرينة معجمية مرتبطة بالتهويمات الصوفية التي لا تستقر على دلالة ثابتة؛ فالنص يمارس تأبيا غير قليل بسبب تضليله الواضح، بطريقة توحي بأن كاتبه يتتبع المحاذير الأولى في عدم البوح والفرار من التعبير المباشر. ولنا في المكونات المعجمية التالية خير دليل على ما زعمناه من تأويل:

ـ الخطو، شموع، بصيرتي، شوقها، أهتدي، شجي، خطوتي، جرحي، انفلات، الهوى، قطب، المدى، الرحمان، مهجتي، السحر، المنارة، باب، طاهر، نبي، المشاعر، ينكسر.

يمكن البحث عن شعرية الرؤيا انطلاقا من شعرية التناقضات التي تَسِمُ العنوان باسمها، ومن ثَمَّ نحاول البحث عن هذه التناقضات التي تصنع فرادة العمل الأدبي وتَميّزه من خلال مجموعة من الثنائيات الضدية؛ ففي البيت الأول يطلب المرسل التمهل في المسير مع اعترافه بعدم استقراره، وفي البيت الثاني قابلية شديدة للإضاءة مع غياب الرغبة في الاستفادة من هذه الإضاءة، أما البيت الثالث فيجمع بين النظام والفوضى من خلال الثنائية "لحن، تائه"، وفي البيت الرابع تناقض من خاص في الجملة "تزينت منه المفاتن"؛ فكيف يمكن الاستزادة من شيء مع وجود الاكتفاء الذاتي.

هذا ويمكن استقصاء بقية الحالات كما يلي:

. أحادية النتيجة مع افتراض التعدد بسبب السفر(قلب حجر).

. تراوح الصوت بين المجيء والاندثار مع افتراض ثباته بسبب أشجانه.

. الاصطدام بآلاف الصور مع أنه يُفترض قلّتها؛ فالتزايد العددي مرهون بالسرعة المفقودة نظرا للتعثر المستمر.

. الجمع بين الألم والأمل من خلال الجرح الذي يشدو.

. الطفرة حدثت بسبب عدم انتظار المهرة، مع أنه يُفترضُ حدوثها في الحالة العكسية.

. الجمع بين التفتح والتألق والتغلّق في صورة واحدة.

. تلألؤ النجمة ذو بعد بصري، لكن تلألؤ الشوق كان ذا بعد صوتي (صوب قافيتي).

ـ السبق الزمني عند حضور المساء المتعلق بالحاضر أو المستقبل، قبل الماضي المشار إليه من خلال "ذاكرتي".

. الجمع بين التوحش والألفة عبر الثنائية (مهجتي، برّية).

وهكذا تمضي صور التناقض في بعدها الأفقي راسمة حدودا لشعرية النص عبر لعبة المد والجزر التي تصبغ النص بصبغة التوهج التي هي سمة أساسية في قصيدة النثر، لكن القصيدة الحديثة التي تعتمد الشكل العروضي الخليلي تحاول الاستفادة من هذا المكوّن الفني انطلاقا من نسيج نصي يحمل من مظاهر الأدلجة الصوفية ما يجعل إمكانية الوقوف على كافة مظاهر زئبقيته أمرا مستعصيا إلى أبعد الحدود، وحسبنا الزعم بأننا برهنا على أن البحث في النسيج النصي وحده كفيل بالوصول إلى بعض الممكنات والمضمرات الفنية.

الهوامش:

[1] ــ محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2010، ص81.

[2] ــ حسين جمعة، جمالية التصوف ــ مفهوما ولغةــ، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 364، أوت، 2001.

[3] ــ سورة الحجر/ 70.

[4] ــ ينظر: محمد علي كندي، المرجع السابق، ص55.

[5] ــ عادل محلو، سجدة تائهة، دار رسلان، دمشق، 2010، ص7.

[6] ــ مجدي كامل، أحلى قصائد الصوفية، دار الكتاب العربي، ط1، دمشق، 1997، ص38.

[7] ــ المرجع نفسه، ص8.

[8] ــ عادل محلو، المصدر السابق، ص13 ــ 15.

[9] ــ عادل محلو، المصدر السابق، ص 19ــ21.

[10] ــ سورة الروم/ 21.

[11] ــ عادل محلو، المصدر السابق، ص24ــ 25.

[12] ــ عادل محلو، طعنات شرقية، مطبعة مزوار، ط1، الوادي، 2009، ص18.

[13] ــ ينظر: حسين جمعة، جمالية التصوف ــ مفهوما ولغةــ، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 364، أوت، 2001.

[14] ــ محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1985، ص146.

[15] ــ عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1996، ص197.

[16] ــ عادل محلو، طعنات شرقية، ص37.

[17] ــ أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، ط3، (د.ت)، ص11.

[18] ــ عادل محلو، سجدة تائهة، ص 55ــ56.

[19] ــ مجدي كامل، المرجع السابق، ص24.

[20] ــ ينظر: حسين جمعة، جمالية التصوف ــ مفهوماً ولغةً ــ، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 364، أوت، 2001 .

[21] ــ عبد الكريم اليافي، المرجع السابق، ص199.

[22] ــ عادل محلو، طعنات شرقية، ، ص33– 36.

الطريقة التكاملية في تعليم اللغة

أ. فريد خلفاوي، جامعة حمة لخضر بالوادي
أ.د: بلقاسم مالكية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة

ملخص:

يتناول هذا المقال إشكالية هامة في تعليم اللغات خاصة اللغة العربية، هي الطريقة التكاملية في تعليمها، فلكي يكون هذا التعلّم ناجعا، حيث يكتسب المتعلم اللغة بشكل صحيح، لابد من اختيار الطريقة المثلى في تعليمه إيّاها، ونظرا لأن الطريقة عنصر أساس في العملية التعليمية التعلّمية، فإن عملية التعلّم تتوقف على مدى نجاعتها وفاعليتها، فبالنظر للغة على أنها كل متكامل وفق المنظور اللساني الحديث، ينبغي تعليمها وفق طريقة تراعي هذا التكامل اللغوي، من هنا سميت هذه الطريقة المقصودة **بالتكاملية**، كما يطلق عليها في عرف المقاربات اسم "" **المقاربة النصية** ""

إن هذه الدراسة تعالج هذه الإشكالية فتتعرض إلى مفهومها وخصائصها وأهميتها والأهداف التي تروم تحقيقها،وتبيّن البيداغوجيات المستعملة في تطبيقها، وجدلية ظهورها مع التطورات التربوية الحديثة، وتبيان جذورها الأولى في تعليم اللغة العربية، لنخلص في الأخير إلى نجاعة تعليم هذه اللغة وفق هذه الطريقة من عدمها.

SUMMARY

This article addressesan importantproblematicinteaching languages, especially in Arabiclanguage, WhichIs the perfect mannertoteach it, to be effective, learning where a learner acquires the language correctly , you must choose how best to teach it , Because themethodis an essential elementinthe educational and learning process , that the learning process depends on the extent of its efficacy and its effectiveness, given to language as a whole in accordance with themodern lingual perspective , should be taught in a manner which takes into account the linguistic integration, here This intended method is called" ***the integration***",as it's called in custom approaches as "***textualapproach***".

This study treats this problematic, exposed to its concept, its characteristics and its Importance and the objectives that aim to achieve, and indicate the used pedagogies in the application, and the dialectic of appearance with modern educational developments, and to indicate the first roots in teaching the Arabic language, finally we conclude to the efficacy of teaching this language in this way or not .

مدخل: الطريقة التكاملية «la manière intégrative» هي إحدى الطرائق التعليمية الحديثة التي أنتجتها التطورات الحديثة في علوم التربية، وقد أُعتمدت في المنظومة التربوية الجزائرية مع الإصلاحات التربوية الأخيرة، وبالتحديد مع بيداغوجيا التدريس بالكفاءات، وقبل أن نتطرق إلى مفهوم

هذه الطريقة وخصائصها وأهدافها والبيداغوجيات المستعملة فيها، لابد من إلقاء النظر إلى فكرة التكامل، وجذورها الأولى خاصة في تعليم اللغة العربية،والظروف التي دعت إلى تطبيقها.

1- فكرة التكامل في تعليم اللغة العربية:

إن فكرة التكامل في تعليم اللغة العربية لم تكن حديثة الوجود كما يرى بعض الدارسين، فكثيرا من الباحثين يُرجعون ظهور التكامل اللغوي إلى المدارس البنيوية المعاصرة التي تنظر للغة على أنها بنى متكاملة، فقد أدرك اللغويون العرب السابقون التكامل اللغوي وفهموا معناه بشكل واضح جلي، ودرسوا اللغة العربية وفق هذا المنظور، حيث كانوا يتخذون النص الأدبي (شعرا كان أم نثرا أم نصا قرآنيا) محورا تتجمع حوله جميع أنواع البحوث والدراسات اللغوية، كتفسير المفردات،وشرح العبارات،والكشف عن الصور البلاغية، وتحديد المسائل النحوية والصرفية والصوتية ودراستها، وغيرها من المسائل اللغوية.

وفي العصر العباسي كان تدريس اللغة العربية في حلقات المساجد والكتاتيب يسير وفق المنهج التكاملي، حيث كان العلماء من أهل اللغة العربية يُدرّسون طلبتهم جميع العلوم اللغوية من خلال النصوص القرآنية والقصائد الشعرية والخطب والرسائل وغيرها من مختلف أنواع النصوص.[1]

ومن القدامى الذين سلكوا هذا المسلك في كتاباتهم "الجاحظ" في كتابه "البيان والتبيين"، و"أبو العباس المبرد" في كتابه "الكامل في اللغة والأدب"، و"أبو علي القالي" في كتابه "الأمالي"، و"الشيخ حسين المرصفي" في كتابه "بغية الأمل"، وغيرهم كثير.[2]

أما في العصر الحديث فقد ظهرت للوجود نظريتان في تعليم اللغة العربية هما: **نظرية الوحدة ونظرية الفروع**، والمراد **بالنظرية الأولى** أن ننظر للغة على أنها وحدة متماسكة مترابطة الأجزاء وكل متكامل، وليست أجزاء مفرّقة وفروعا مجزأة، أو أنشطة مختلفة منفصلة عن بعضها بعضا، ولتطبيق هذه النظرية في تعليم اللغة العربية يُتخذ النص محورا تدور حوله جميع الدراسات اللغوية، يكون هذا النص هو موضوع القراءة، وموضوع التعبير والخط، وموضوع النحو وموضوع الإملاء وغيرها من أنشطة اللغة العربية، وترتكز هذه النظرية في التعليم على أسس نفسية وأسس تربوية وأخرى لغوية، فمن الأسس النفسية التي فيها تجديد نشاط المتعلمين وتشويقا لهم دفعًا للسأم والملل عنهم، وذلك لتنوع العمل وتلونه، حيث تَعدّ العقلَ وحدة متماسكة وكل متكامل، وليس مكوّنا من ملكات متعددة، كل ملكة مستقلة عن الأخرى، ومن الأسس التربوية التي تقوم عليها هذه النظرية أن العملية التعليمية التعلّمية وحدة متكاملة مترابطة الأجزاء، يتم الربط فيها بين ألوان الدراسات اللغوية المختلفة لتتفاعل فيما بينها من أجل تحقيق هدف موحد، مفاده أن يبلغ المتعلم مستوى مطلوبا من النمو اللغوي، ومن الأسس اللغوية أنها مسايرة للاستعمال اللغوي حينما نستعمل اللغة في التعبير مشافهة وكتابة، فتصدر في كلامنا أو كتاباتنا عن ثقافتنا اللغوية وحدة مترابطة، فيظهر فيه مدى إلمامنا بالنحو وحذقنا للصرف والإملاء، وقدرتنا على نسج العبارات الملائمة المنسجمة.[3]

أما **نظرية الفروع** في تعليم اللغة العربية فتُقسّم اللغة فروعا، ولكل فرع منها منهجه الخاص وكتبه المقررة وحصصه المبرمجة وطريقة تناوله، فنشاط المطالعة مثلا يختلف في جميع عناصره عن

نشاط المحفوظات الذي يختلف بدوره عن نشاط التعبير ونشاط القواعد ونشاط البلاغة وغيرها من الأنشطة اللغوية.

ولتطبيق هذه النظرية يُعالج كل فرع من هذه الفروع على أساس منهجه المرسوم في حصصه المقررة، ووفق طرائقه الخاصة به باستعمال الكتب المخصصة له.(4)

ويحاول البعض من الباحثين التوفيق بين النظريتين من خلال الانتفاع بمحاسنهما، ذلك على أساس ألاّ نعتبر أي فرع من فروع اللغة العربية قسما مستقلا بذاته، منفصلا عن غيره من الأقسام الأخرى، بل نعدّ الفروع جميعا أجزاء شديدة الاتصال بكلٍ واحدٍ هو اللغة.(5)

2- الدعوة إلى التكامل:

وفي العصر الحديث أصبحت الدعوة إلى التكامل في الخبرة التربوية واقعا ملموسا من أجل تقدُّم المتعلم، حيث شهدت العملية التعليمية التربوية تطورا شاملا على المستويات العالمية والعربية خلال السنوات الأخيرة، حيث ظهر فيها تحديث لمناهجها في كافة المراحل التعليمية، فظهر ما يسمى بالمنهج التعاملي الذي يُعنى بتعليمية اللغة العربية في ظل التعليم الحديث، نتيجة للدعوات التي دعت إليها النظريات التربوية الحديثة في اكتساب اللغة، ونظريات التعلم بشكل عام خاصة نظرية الجشتالت (الكل أكبر من مجموع الأجزاء)، التي تدعو إلى ضرورة التكامل في المعرفة الإنسانية، وبدعوة من بعض المربّين في العالم لاعتبار المواد الدراسية أمرا غير مرغوب فيه، وبهذا الصدد يقول هوايتد: «إن نتيجة تدريس أجزاء متفرّقة من عدد كبير من المواد الدراسية يعني تقبلنا السلبي لأفكار غير مرتبطة...فلتجمل الأفكار الرئيسة التي ندخلها في تربية الطفل ما استطعنا لذلك سبيلا».(6)

يرجع هذا إلى أنه وجد أن تقديم المادة مفككة لا تبقى في ذهن المتعلم، وإن بقت فهي غير مترابطة مع بعضها بعضا، كما أن عقله لا يستطيع أن يُبقي العلاقات المنطقية بين أبواب العلم، حيث يرى محمد الكردي في ذلك أنّ الفصل بين المواد الدراسية، وانفصال كل معلم بمادته، انفصال مدّمر في العمل التربوي، والعطاء العلمي النافع والناجح يكون بإسناد المواد إلى بعضها بعضا.(7)

وتلاحقت الدعوات خاصة من بعض التربويين العرب إلى تدريس اللغة العربية وفق المنهج التكاملي نتيجة لما أصاب المنهج التقليدي من فشل، حيث نال قبول هذا التوجه العديد من جماعات المربّين في بعض الدول العربية كالأردن، الجزائر، الكويت، وغيرها.(8)

ومن هذا المنطلق وتبعا لهذه الدعوات السابقة الذكر بادرت العديد من دول العالم المتقدم كالولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا وفرنسا وبعض الدول لاسكندنافية إلى الأخذ بهذا الأسلوب وجعله منهجا في التدريس، وكذلك العديد من الدول العربية.

3-المفهوم التربوي للتكامل :

يُعرّف التكامل بأنه:«تحقيق الكليّة والكمال والإكمال والوحدة»(9)، والتكامل يحدث في الفرد المتعلم، وهو عملية تركّز على أن ما يتعلمه الشخص جزء من شخصيته، يدخل فيما لديه من فهم وإدراك وقدرات واتجاهات، تغدو مجتمعةً عواملَ حيوية تحدث تغييرات فيه، فلا تكون مجرد إضافات إلى مجموع ما لديه، وتصبح ما تعلّمه من أشياء مفيدة وذات معنى مترجمةً في سلوكه، وتستمر معه لتتفاعل مع خبرات أخرى.(10)

ويشير التكامل كذلك إلى علاقة الفرد بالآخرين في مجتمعه، من خلال فهمه لهم وانسجامه معهم، واستيعابه لنظم ومواقف مجتمعه، فالفرد المتكامل هو القادر على مواجهة الحياة وتحليلها، فأسمى ما يهدف إليه التكامل التربوي هو الحصول على فرد متكامل، يتماشى مستواه العقلي ونضجه الجسمي مع واقعه الاجتماعي والثقافي.(11)

ولكي تُحقق التربية هذا الهدف الأسمى الذي يسعى إلى إحداث التكامل في خبرات الفرد ومعلوماته، لابدّ أن تكون طريقة التواصل تكاملية، تكاملية في أشكال المعرفة والمواد والخبرات التي يكتسبها المتعلم، تكاملية في مسؤوليات عناصر المؤسسة التربوية والمجتمع، تكاملية في الأنشطة والوسائل التعليمية وأساليب التعليم وطرائقه، تكاملية مستمرة في عمليات التقويم المختلفة.(12)

«إن الأسلوب التكاملي في تنظيم المحتوى التعليمي الذي يقدم للمتعلم فكرة حديثة أجريت حولها أبحاث عدة، وأثبتت الدراسات قدرتها على تحقيق الأهداف التربوية، حيث يقوم أسلوب التكامل في بناء المحتوى التعليمي على أحدث معطيات علم النفس التربوي، فالتعلّم يقوم على أساس نشاط المتعلم ودافعيته، فهو لم يتعلم إن لم يُثْبِت فائدته ووجوده، كما أنه يعترف بالفروق الفردية بين المتعلمين فيقدم أنشطة تعليمية تكون في حدود كل متعلم وقدراته».(13)

لقد اعتمد "شبيرت" على مبدأ مهم في أسلوب التكامل، هو أن يقوم المتعلمون بتحمل مسؤولياتهم في تعليم أنفسهم، ويرى "وايت" ضرورة وجود مجموعة من القرارات التي تتطلب من المعلمين العمل في مجالها، هي: تنظيم المعرفة، اختيار الأساليب التعليمية المناسبة، وضبط عملية التعلم باحترام العلاقة بين الخصوصية الشخصية للمعلم والمتعلم، ويذكر "عبد الموجود" عدة مبادئ لتنظيم عملية التعليم بالطريقة التكاملية، منها أن يكون المعلم على علم بخصائص متعلّميه وبظروفهم وبيئتهم، وأن يكون على علم بالفلسفة الاجتماعية التي توجّهه أو توجّههم.(14)

ويقارن "برنستين" بين المنهج المتكامل وغير المتكامل، فيقول: «إن المنهج غير المتكامل يُوجِد مجتمعا مغلقا، حيث يكون لكل موضوع حدوده، وقيّمه الخاصة، بينما المنهج المتكامل يُوجِد مجتمعا مفتوحا».(15)

فالمنهج التكاملي إذًا موضوعاته متداخلة في حدودها وقيّمها، يظهر لدى المتعلمين نحو المعرفة في اتجاهات تعاونية، والمنهج غير المتكامل يشعر فيه المتعلمون أن المعرفة ملك خاص، يعملون بشكل فردي للوصول إليها، فينعكس بشكل سلبي على العلاقة بين المعلمين والمتعلمين من جهة، وبين المتعلمين أنفسهم، فالمنهج غير المتكامل فيه العلاقة غير صحيحة، بينما المنهج المتكامل تكون فيه العلاقة قوية.(16)

4- التكامل اللغوي:

إذا كان التكامل بين المواد الدراسية مهما وواجبا، فإن التكامل بين فروع اللغة أهم وأوجب، والأهم في هذا أن تُقدّم اللغة للمتعلم باعتبارها مادة دراسية متكاملة، فهي موضوع متكامل، يتكون من فروع متعددة كالقراءة، القواعد، التعبير وغيرها، حيث تُعدّ أجزاءً غير منفصلة لكلٍّ واحدٍ، وتجزئتها إنكار للحقيقة.(17)

إن التكامل اللغوي أساس من أسس تطوير مناهج اللغة العربية وتعلمها، فاللغة وحدة بطبيعتها، وإلغاء الفواصل الصناعية بين فروعها أمر مطلوب إن لم نقل واجب، خاصة في المراحل الأولى من التعليم، حيث أن اللغة التي نبدأ بها مع الطفل تراعي التكامل، فهي تعينه على اكتساب مهارات وقدرات كثيرة مختلفة يمكن أن يوظفها في مجالات عديدة في حياته اليومية.(18)

ومن بين المصطلحات التي أطلقت على التكامل اللغوي "المقاربة النصية"، والمراد بها: «أن يكون النص محورَ جميع التعلّمات المختلفة، محور النشاطات الداعمة من نحو وصرف وبلاغة وكتابة، فهذه النشاطات هي لخدمة النص، وتعلمها يكون بواسطة النص نفسه، بحيث يكون هناك انسجام تام وتناسق يسمح للمتعلم بالوصول إلى استنتاج رئيسي (هو أن اللغة كل متكامل)».(19)

يسمى التكامل اللغوي في بعض الأدبيات المعاصرة بطريقة الوحدة، فهي تجمع النظرية بالتطبيق، حيث يصبح النص فيها ميدانا وظيفيا للنحو والصرف والبلاغة والنقد.(20)

ويعد النص نقلا ممتازا للتطبيق الوظيفي لجميع أنشطة اللغة من نحو وصرف وغيرهما، وهو أيضا محور الدراسات البلاغية والنقدية، فتعلم هذه الأنشطة يكون انطلاقا منه، والرجوع إليه عند تطبيق أية قاعدة لغوية نحوية كانت أم صرفية أم غيرهما، كل هذا من أجل إنشاء نصٍ متكامل(21)

إذًا فالمقاربة النصية تجعل المتعلم يكشف الظاهرة اللغوية من النص، فهي تراعي الانسجام بين الأنشطة، بحيث تنتقل من نشاط إلى آخر دون وجود قطيعة بينه وبين الذي سبقه، وهذا يؤدي بالمتعلم إلى إدراك اللغة ككلٍ متكامل.

إن المنهج التكاملي في تعليم اللغة العربية لا يختصّ بتدريس القواعد فقط، إنما يتجاوزه إلى تعلم كافة أنواع الأنشطة اللغوية، ومنه يُدرّس القواعد من خلال النصوص الأدبية نثرا أو شعرا إلى جانب تدريس القراءة والتعبير والإملاء ونصوص المطالعة.(22)

5-خصائص الطريقة التكاملية:

يقول أنطوان صياح في تعلّمية اللغة العربية: «يُلاحظ في إتباع الطريقة التكاملية أن اللغة تُدرّس بوصفها وحدة متماسكة لا انفصام بين أجزائها كما هو معهود في الطريقة القديمة، وبذلك تجمع النظرية بالتطبيق حين يصبح النص ميدانا وظيفيا للنحو والصرف والبلاغة والنقد... كما يتم إدراك الحقائق من خلال الانتقال من الكل (اللغة متمثلة بالنص) إلى الجزء (المتمثلة بالأحكام المقصودة بالدرس)».(23)

إذًا الطريقة التكاملية في التدريس أو المقاربة النصية تمتاز بجملة من الخصائص والميزات التي تجعل منها الطريقة المثلى في تعليم العلوم عامة، وفي تعليم اللغة العربية خاصة، من بين هذه الخصائص والميزات ما يلي:

أ- تعد التكاملية أسلوبا طبيعيا في الحياة يحقق أمرين أساسيين، الأول وظيفي يتمثل في التعبير عن مواقف الحياة المختلفة، والثاني تعليمي يظهر من خلال إدراك أسرار الإبداع الفني.

ب- تتجاوز عيوب الطريقة التقليدية التي تعتمد على حفظ القواعد المتصلة بكل فرع من الفروع دون إدراك معرفتها الوظيفية المتجسدة في الأداء اللغوي السليم في مواقف الحياة المختلفة.

ج-تربط بين فروع اللغة؛ لأن اللغة أساسها الوحدة، وما الفروع إلا مظاهر لتلك الوحدة، فهي تحقق الارتباط والتكامل.

د- تجزئة الفروع عند تدريسها تؤدي إلى شعور المتعلمين بأنها غاية لذاتها، فالكثير من المتعلمين يشعرون أن الإملاء منفصل عن التعبير، وهما منفصلان عن القواعد... وهكذا، لذا يلجأ بعضهم إلى إتقان أحدها وإهمال الآخر، وقد غاب عن بالهم أن إتقان القواعد النحوية يفضي إلى جودة القراءة وإلى حذق الإملاء وإلى القدرة على الاستظهار الصحيح وحسن الإلقاء...والتكاملية تقضي على هذا الشعور.

ه- إن الطريقة التكاملية تراعي الجوانب النفسية والتربوية واللغوية المتعلقة بالمتعلم بغية الوصول إلى تعليم ناجح، تُربط فيه جميع جوانب شخصيته.(24)

و-تقوم على تنمية الكفاية التواصلية عند المتعلم، بها تُدرك الغاية من دراسة أحكام اللغة وقواعدها انطلاقا من النصوص المُثْبتة في الكتاب.(25)

ز- الأسلوب التكاملي يلائم طبيعة نمو التلميذ في مراحل التعليم عامة ومراحل التعليم الأولى خاصة، والتي تتسم بالكلية لا الانفرادية.

ح-الطريقة التكاملية توفر الكثير من جهد المدرسين المبذول ووقتهم الذي يضيع جزء منه نتيجة استخدام منهج المواد المنفصلة.

ط- يؤثر التعليم بالأسلوب التكاملي على جميع جوانب شخصية المتعلم، وذلك حينما تُربط ببعضها بعضا من أجل التصدي بشكل صحيح لمواقف الحياة المختلفة.

ي- نواتج التعليم بالأسلوب التكاملي تكون أكثر رسوخا ودواما وأقل عرضة للنسيان.(26)

إذا فالطريقة التكاملية في تدريس اللغة العربية لا يُدرّس فيها كل نشاط بمعزل عن باقي الأنشطة اللغوية، إنما يبقى متصلا بها، إذ أن كل أنشطة اللغة العربية تنطلق من النص الواحد، ويخدم كل نشاط الآخر، ويُوظف فيها حسب الحاجة، ذلك من أجل تنمية القدرات والمهارات للوصول إلى الكفاءات المرجوّة في مدة زمنية محدّدة.(27)

6- البيداغوجيات المستعملة في الطريقة التكاملية:

كما سبق أن رأينا أن الطريقة التكاملية تستقيم مع منهجيات معينة، فهي تتطلب أسلوب تدريس يأخذ الفروق الفردية بين المتعلمين بعين الاعتبار، وكيفية تقديم الدعم لهم حسب هذه الفروق، حيث تُستعمل في هذه الطريقة عدّة وسائل وإجراءات تعليمية قصد بناء الكفاءات وتحقيقها.

إنّ الطريقة التكاملية باستعمالها هذه الآليات في تحقيق الكفاءات المحددة مسبقا يلزمها استعمال بيداغوجيا التدريس بالكفاءات التي تستند مقاربتها إلى نظام متكامل مندمج من المعارف والأداءات والخبرات والمهارات المنظمة، بحيث تتيح للمتعلم وفق وضعية تعليمية تعلّمية القيام بما طُلب منه، «ويعتبر التدريس بالكفاءات منهاجا للمتعلم curriculum وليس برنامجا programme للتعليم، تعلّم يهدف إلى إكساب المتعلم كفاءات (معارف وقدرات ومهارات) وليس تعليما لتكديس المحفوظات أو المعلومات، تعلّم يرتبط أساسا بالحياة».(28)

إذا التدريس بالكفاءات يتميّز بالدينامية، ويفتح مجالا واسعا للممارسة التعليمية، حيث يجعل المتعلم عنصرا فاعلا في العملية التربوية، يُسهم في تكوين قدراته ومهاراته بشكل كبير، ويفسح المجال لطاقاته وخياله الخصب، ويعمل على توظيف مكتسباته القبلية.[29]

إن بيداغوجيا التدريس بالكفاءات نشاط معرفي تعلّمي، لا يستقيم إلا مع منهجيات محددة كمنهجية حل المشكلات، والمقاربة التواصلية، ومنهجية المشروعات، لأن هذه البيداغوجيا في التدريس تعدّ التعلم ممارسة فردية واشتغال ذاتي للمتعلم، وهذه المنهجيات تراعي هذا الجانب.[30]

فبيداغوجيا التدريس بالكفاءات تعتمد منهجية المشروعات، ومنهجية حل المشكلات كآليات تربوية من أجل الوصول بالمتعلمين إلى الاعتماد على أنفسهم، والتعرف على قدراتهم الكامنة واكتشافها، وكيفية استثمارها بُغية توظيفها في جميع أنشطتهم التعليمية والاجتماعية والمهنية على أكمل وجه، كل هذا من أجل الوصول إلى الحلول الممكنة للمشكلات المطروحة، وإتمام المشاريع التعلّمية المقصودة بشكل ذاتي وفاعل، والهدف من هذا الوصول إلى تحقيق الكفاءات المستهدفة، واستثمارها بغية الوصول إلى الهدف الأسمى وهو تكوين فرد متكامل فاعل من خلاله نتوصل إلى تكوين مجتمع متكامل في جميع الجوانب.

ويمكن عرض هذه المنهجيات وأنواعها، وما تتميز به كل منهجية على حدة، ومدى أهميتها في تحقيق الكفاءات المستهدفة كما يلي:

6-1- منهجية المشاريع:

تقوم المشاريع على أساس ربط التعليم بمختلف جوانب حياة المتعلمين داخل المحيط المدرسي وخارجه، يكون فيه التعليم جزء من حياتهم غير منفصل عن باقي الأجزاء الأخرى، يحيون فيها حياة حقيقية مستندة إلى واقعهم المعيش، حيث يقول محسن علي عطية في ذلك: « وحسب جون ديوي المدرسة يجب أن تكون محلا يحيا فيه الأطفال حياة اجتماعية حقيقية، يتدرّبون فيها على مواجهة مشكلات حقيقية قد يصادفونها خارج المدرسة، فهي طريقة تربط المدرسة بالواقع الاجتماعي للطفل».[31]

المشاريع منهجية تقوم على فلسفة تربوية حديثة تسعى إلى أن يكون المتعلم إيجابيا وفاعلا في عملية التعلم، وأن يبحث عن المعرفة بنفسه فيكتشفها ويكتسبها بجهده، لأن التعلم الحقيقي حسب علماء النفس وعلماء التربية على حد السواء هو تلك المعرفة التي يتوصل إليها المتعلم بنفسه، ويكتشفها بذاته، ودور المعلم فيها لا يتعدّى التوجيه والإرشاد، ويقول محسن علي عطية أيضا في ذلك: «...وتهدف إلى تدريب المتعلم على أسلوب البحث عن المعرفة من مصادرها المتنوعة، ذلك لأنّ ما توصل إليه المتعلم بنفسه وجهده سيحتفظ به مدة أطول، ويستخدمه لمواجهة المواقف التي تعترضه في حياته اليومية».[32]

إذا المشروع عمل مقصود مبرمج مسبقا يتضمن هدفا معينا متصلا بالحياة، عمل ميداني يقوم به المتعلم، يتّسم بالعلمية والعملية تحت إشراف وتوجيه المعلم، على أن يكون هذا العمل هادفا، ويقدم خدمة للمادة العلمية، ويتم في بيئة اجتماعية محددة، ومنهجية المشروع أسلوب من أساليب التدريس الحديثة، فبدلا من دراسة المنهج بصورة دروس يقوم المعلم بشرحها وتلقينها، ويتولى المتعلم

الإصغاء إليها وحفظها كما في الطرائق التقليدية، فإن المتعلم فيه يقوم بعمل في صورة مشروع يضم عددا من أوجه النشاط الواحد، ويكون فيه هو الفاعل، فيكتسب الخبرة بشكل مباشر وبطريقة عملية تطبيقية دون تلقين أو حشو.[33]

- **أنواع المشاريع:**

المشاريع التربوية كثيرة ومتعددة ومختلفة أيضا، لا يمكننا عرضها وطرحها لأنها تعالج جوانب عدة في شخصية المتعلم، لكن يمكن حصرها حسب زاوية النظر إليها، فيمكننا تقسيمها حسب المتعلمين أو حسب المحتوى أو حسب الأهداف، وكل نوع منها يضم عددا هما من أنواع المشاريع.

فمن حيث **المتعلمين** (عدد المشاركين) تُقسم المشاريع إلى ما يلي:[34]

1. المشاريع الفردية: هي المشاريع التي يتولى فيها طالب عملا ما لوحده، يكون المشروع إما موحدا ينجزه كل طالب لوحده، أو يكون لكل طالب مشروع خاص، يقوم به بنفسه.
2. المشاريع الجماعية: هي المشاريع التي تنجز من قبل جميع المتعلمين أو معظمهم، يكون فيها العمل على شكل أفواج أمجموعات تعاونية.

ومن حيث **المحتوى** فتنقسم إلى:[35]

1. المشاريع المكتبية: يقوم فيها المتعلمون بكتابة التقارير والملخصات التي يكلفون بها كل حسب اختصاصه ومستواه الدراسي، ثم تُعرض على المتعلمين وتُناقش.
2. المشاريع التصميمية: يقوم فيها المتعلم بتصميم النماذج المطلوبة منه، وفق آليات محددة، بشكل فردي أو مجموعات تعاونية، ثم تُعرض على المعلم.
3. المشاريع التطوّرية:وهي مشاريع الهدف منها تطوير آليات معينة حسب مستوى المتعلمين، فتتناول الأجهزة والأنظمة مثلا لتصبح أكثر تطوّرا.
4. المشاريع البحثية: تهتم بدراسة مشكلة ما بعد طرحها ومناقشتها، من أجل التوصل إلى الحل على طريق البحث فيها كما يمكن أن تكون فردية أو جماعية حسب نوعية المشكلة والهدف التعليمي منها.

أمّا من حيث **الأهداف** فتقسّم إلى:[36]

1. مشاريع بنائية: تتجه هذه المشاريع نحو العمل والإنتاج أو صنع أشياء، وذلك من خلال ربطها بالواقع المعيش، فيُختار العمل فيها على أساس احتياجات المتعلم واهتماماته.
2. مشاريع استمتاعية: القصد من هذه المشاريع هو التعلم عن طريق الاستمتاع، مثل الرحلات التعليمية والزيارات الميدانية التي تخدم مجال الدراسة.
3. مشاريع في صورة مشكلات: وهي تهدف أساسا إلى الوصول إلى حل مشكلات معينة، أو محاولة الكشف عن أسبابها وطرق معالجتها.
4. مشاريع مهارية: وهي مشاريع تهدف إلى اكتساب مهارات عملية أو اجتماعية مختلفة، حيث يُوضع المتعلم أمام مشكلات حقيقية متصلة بهذه الجوانب والمطالبة بحلها.

2-6- منهجية حل المشكلات:

هي إحدى المنهجيات التي أفرزتها الطرائق التعليمية الحديثة،تقوم أساسا على طرح مشكلات والمطالبة بحلها قصد بناء كفاءة معينة، فهي تهتم بطرائق التفكير في إيجاد الحلول العملية الممكنة

للمشكلة المطروحة، وتقوم هذه المنهجية على إعمال العقل والتفكير والتعاون بين المتعلمين مع بعضهم بعضا، مستندين إلى مكتسباتهم القبلية وقدراتهم ومهاراتهم، وخبراتهم في المواقف المشابهة التي يمكن أن اعترضت سبيلهم سابقا تعليمية كانت أو حياتية، ومع المعلم إن اقتضت الضرورة ذلك، بحيث يكون دور المعلم فيها موجّها ومنظّما فقط للوصول إلى الحلول الممكنة بطريقة ذاتية معتمدين فيها على أنفسهم أو على بعضهم بعضا، لأن التعلم الذاتي يبقى راسخا في المتعلم مدة أطول، خاصة إذا كان عمليا، وأُعيد توظيفه في وضعيات مماثلة.(37)

وهي: «طريقة لها أهميتها للمتعلم، فهي تعزّز ثقته من خلال الاعتماد على نفسه في التوصل إلى الحلول الصحيحة للمشكلة المطروحة، أو المشكلة التي تواجهه، ويشعر بأنه في حاجة إلى إيجاد الحلول لها».(38)

منهجية حل المشكلات تُشدّد على أسلوب البحث عن الحلول والكيفيات اللازمة لاكتشاف ذلك الحل من قبل المتعلمين بشكل ذاتي تحت إشراف المعلم وتوجيهه، وهي طريقة تساعد المتعلمين على اكتساب مهارات تساعدهم وتمكّنهم من مواجهة مواقف تعليمية أو مواقف مرتبطة بجوانب الحياة المختلفة مخطط لها مسبقا، فهي تعمد إلى إثارة مشكلة معينة متعلقة بالمتعلمين، تثير اهتمامهم، تتصل بحاجاتهم وتدفعهم إلى التفكير والبحث عن حلّ لها، ولا يتأتّى ذلك إلا بالبحث والدراسة والتحليل، وعند توصلهم إلى حل هذه المشكلة يتوصّلون إلى نتائج إيجابية تكسبهم مهارات وخبرات في حل مشكلات مماثلة.(39)

ولا نضع في حسباننا أن الوضعية المشكلة هي وضعية تعليمية آلية، إنما هي وضعية لا يستطيع فيها المتعلم حل المشكلة بكل سهولة، أو تكرار بسيط لمعارف مكتسبة بشكل آلي وبكل يسر، ذلك لأن المهمة المطلوب إنجازها من قبل المتعلمين قد تم تشكيلها وبناؤها على أساس أنها تستدعي تجاوز عائق يفرض عليهم تجنيد كل مواردهم ومعارفهم ومكتسباتهم وفحصها، ووضع فرضيات مناسبة وتمحيصها بشكل جدّي ومن ثمّ التوصل إلى إثباتها أو نفيها أو تعديلها، وإيجاد الحلول أو القرارات المناسبة لها، وبناء معارف جديدة، ومعارفه وموارده القديمة ينبغي استعمالها بطريقة ذكية في وضعيات جديدة.(40)

7- أهداف الطريقة التكاملية:

الطريقة التكاملية تتميز عن غيرها من الطرائق بمجموعة هامة من الخصائص والميزات التي تجعل منها السبيل الناجع في تعليم اللغة، حيث تسعى من خلال هذه الخصائص إلى تحقيق جملة من الأهداف خاصة على مستوى تعليمية اللغة العربية، ومن بينها:(41)

أ- دفع الملل عن المتعلمين وجعلهم يُقبلون على التعليم برغبة وفعّالية أكثر خاصة في تعليم اللغة العربية، فهي تعتمد على مبدأ التدرّج في عرض وتقديم الأنشطة اللغوية، إذ تنتقل بين القراءة والكتابة والاستماع والتحدّث مستندة إلى مجموعة من الأدوات والأساليب المنهجية، تجعل من هذه الأنشطة غير منفصلة عن بعضها للوصول إلى اكتساب اللغة ككلٍّ متكامل.

ب- تسعى الطريقة التكاملية في ظل تدريس اللغة العربية إلى تزويد معارف المعلمين وخبراتهم وتطويرها، وتدفعهم إلى العمل على رفع مستواهم العلمي والتربوي، حيث ينعكس ذلك حتما على

تطوير أنفسهم ومعارفهم في كافة المجالات، والتأثير على طلابهم بشكل ايجابي، والسير بهم نحو الأفضل.

ج- تدعو هذه الطريقة إلى ضرورة التفاعل بين جميع عناصر العملية التعليمية التعلمية المتكونة من المعلم والمتعلم والكتاب والمادة التعليمية والوسائل التعليمية بأنواعها، ومراعاة الظروف المحيطة بهذا التفاعل، فمن خلاله يكون تعلم اللغة العربية سهلا وممتعا.

خلاصة:

بعد عرض خصائص وأهداف الطريقة التكاملية يمكننا القول أنّ هذه الطريقة تعمل على تمكين المتعلم من اكتساب المعرفة والكفاءة والشّخصية المتوازنة الفاعلة التي تبني ذاتها بشكل سليم ومجتمعها المتوازن، هذا الهدف لا يمكن بلوغه إلا من خلال مناهج وبرامج تربوية تشكّل لَبِنات متينة تُسهم في بناء الكفاءات، مما يتطلب دراسة معمقة وجادّة، ووضع مخططات تعليمية مرنة، تقوم على وضعيات قابلة لإنتاج تعلّمات حقيقية، هذا المنظور التعليمي التعلّمي يستدعي تصورا آخرا لفعل التقويم عبر تقويم الكفاءات، مما يسمح باتخاذ قرار حول مدى تحقيق هذه الكفاءة من عدمه، وهذا يتأتّى من خلال وضع معايير للأداء والإنتاج والتصحيح لتبيين درجة التّمكن من الكفاءة المستهدفة، والعمل على تحقيقها، والاستفادة منها في الوضعيات المماثلة، وربط ذلك بحياة الفرد.

الهوامش

[1] سعيد محمد مراد، التكاملية في تعليم اللغة العربية، دار الأمل للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2002، ص23.

[2] المرجع نفسه ، ص22.

[3] المرجع نفسه، ص131.

[4] المرجع نفسه ، ص 25.

[5] المرجع نفسه، ص26.

[6] المرجع نفسه، ص 19.

[7] المرجع نفسه ، ص20.

[8] محسن علي عطية، الكافي في أساليب تدريس اللغة العربية، ص،168، ومحمد جهاد جمل، تعميق عمليتي التعليم والتعلم بين النظرية والتطبيق، دار الكتاب الجامعي، الإمارات العربية، 2001، ص149.

[9] سعيد محمد مراد، المرجع السابق، ص17.

[10] ينظر: المرجع نفسه، ص17.

[11] المرجع نفسه ، ص15.

[12] المرجع نفسه، ص17.

[13] المرجع نفسه، ص17.

[14]المرجع نفسه، ص18.

[15]المرجع نفسه، ص18.

[16]المرجع نفسه، ص18.

[17]المرجع نفسه، ص20.

[18]المرجع نفسه ، ص20.

[19]وزارة التربية الوطنية، دليل الأستاذ في اللغة العربية -للسنة الرابعة من التعليم المتوسط، (د،ط)، 2006، ص3.

[20]محمد كشاش، تعليمية القواعد النحوية، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 2006، ص130.

[21]طه علي حسين الدليمي وسعاد عبد الكريم الوائلي، الطرائق العملية في تدريس اللغة العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2003.، ص74.

[22]محمد كشاش، المرجع السابق، ص130.

[23]أنطوان صيّاح وآخرون، تعلّمية اللغة العربية، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 2006. ص130.

[24]انظر هذا المقال، ص 2.

[25]محمد كشاش: المرجع السابق، ص132.

[26]محمد سعيد مراد، المرجع السابق، ص36-37.

[27]المرجع نفسه، ص19.

[28] فريد حاجي، بيداغوجيا التدريس بالكفاءات –الأبعاد والمتطلبات-، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة الجزائر، 2005، ص44.

[29]المرجع نفسه، ص44.

[30] المرجع نفسه ، ص44.

[31]محسن علي عطية، الكافي في أساليب تدريس اللغة العربية، ص129.

[32]المرجعنفسه، ص130.

[33] المرجع نفسه ، ص130.

[34]المرجع نفسه، ص130.

[35]المرجع نفسه، ص131.

[36]المرجع نفسه، ص131.

[37]المرجع نفسه، ص138.

[38]المرجع نفسه، ص139.

[39]المرجع نفسه، ص139.

[40]المرجع نفسه، ص140.

[41]محمد جهاد جمل، تعميق عمليتي التعليم و التعلم بين النظرية والتطبيق، ص151-152.

تعالق الشخصية مع ذات السارد في الخطاب الروائي
رواية العشق والموت في الزمن الحرّاشي للطاهر وطار-أنموذجا-

د- عبد الرزاق علاّ
جامعة الشهيد حمّه لخضر - الوادي

يقول جون جاك روسو:"لا يستطيع امرؤ أن يصف حياة امرئ مثلما يستطيع مع نفسه ، ذلك أن حياته الحقيقية المخبوءة لا يعرفها سواه، ولكنه حين يفعل تراه يضفي عليها قناعا ، فيظهر كما يجب أن يراه الناس لا كما هو عليه مطلقا".

ملخص:

من الروايات التي تداخلت فيها الأدوار وتآلفت فيها الشخصية الروائية مع ذات السارد ،وجدنا رواية " الموت والعشق في الزمن الحراشي "للطاهر وطار ،والتي عدّها العديد من الدّارسين صورة مصغرة لحياة الكاتب و مساره النضالي ، فقد عكست الشخصية الرئيسية - جميلة- شخصية الكاتب الذي جعلها تتكلم بلسان حاله ، معبرة عن مواقفه وآرائه السّياسية والأيديولوجية تجاه الواقع .وهو ما سنحاول الكشف عنه في هذا المقال.

Abstract:

The novel of Tahir Wattar " Adoration and death in the time of AL-Harachi" *Al ouch wa al mawt fi al zaman al Harachi*) is one of the important novels which were distinguished by the interference of roles, and the interaction between the character and the narrator. Many scholars considered it as a thumbnail image of the writer's life and his path of struggle. The main character "Djamila" reflected the personality of the writer and reflected his positions, in addition to his ideological and political opinions towards the reality. These issues will be discussed in this article.

تمهيد:

تتحدد العلاقة الموجودة بين السارد وشخصياته داخل العمل الروائي على ثلاثة أضرب : سارد أكبر من شخصياته(الرؤية من الخارج)،وسارد يساوي شخصياته (رؤية مع)، و سارد أصغر من شخصياته(رؤية من الخلف)،لذلك تجد الروائي يتخذ مكانا يتموضع فيه وذلك لإقامة علاقة بينه وبين ما يصنعه من شخصيات لسرد أحداث روايته ونسج خيوط الحكي من داخلها .ولكي يتشكل النص الروائي وفق وجهة نظر معينة نجد المبدع أحيانا يهتدي إلى شخصياته ، كأن يتقمص شخصية البطل أو إحدى الشخصيات البارزة داخل النص للتعبير عن مواقفه وأفكاره وتوجهاته « فمن هذا الباب يحاول الروائي أن يشغل و يوهم الملتقى بوسائل وأساليب فنية يجعل القارئ يعمل على استفاق الحيثيات الموجودة في النص ليقوم بعملية الحكم على الأيديولوجية والفكرة التي يريدها الكاتب ومن هذا المنحى تتجلى الإيديولوجية من موقف الأبطال وشخوص الرواية ،كل وفق انتمائه الفكري ورؤيته للواقع،ودخولها في حالة تصادم،وبذلك تلعب هذه الأيديولوجيات دورا شخصيا ذا

طبيعة جمالية من أجل توليد تصور شمولي وكلي،الذي هو في نهاية المطاف تصور الكاتب المبدع ورؤيته »[1].

وهذا ما تجلى بوضوح داخل رواية " العشق والموت في الزمن الحراشي" للطاهر وطار الذي تقمص فيها السارد شخصية "جميلة" وجعلها ناطقة بلسان حاله، معايشة لآلامه ،حاملة لآماله وتطلعاته داعية إلى إقامة مجتمع يسوده العدل والمساواة.

الرواية يمكن أن نقسم شخوصها إلى فئتين أو جماعتين كبيرتين هما: فئة تمثل الإيديولوجية الاشتراكية الساعية إلى تطبيق مبادئ الثورة الاشتراكية عن طريق التطوع لإنجاح الثورة الزراعية، و فئة ثانية تمثل الإيديولوجية المضادة التي تتبنى مبادئ الدين الإسلامي.

يتزعم المجموعة الأولى من الطلبة (جميلة)، بينما يتزعم المجموعة الثانية (مصطفى) و لكن البطل الأساسي في الرواية " جميلة" هذه الفتاة المحبوبة و المدللة، فكل أهل القرية يعرفونها ويحبونها،جسمها جميل فاتن و عيناها ساحرتان، تصرّ على الخروج في البرد القارص والعمل رغم مرضها" إنها جميلة المسكينة، مريضة لو لم تكن مريضة بالفعل، كما أوحى إلي صوتها المشحون بنبرات الألم للوهلة الأولى لسارعت إلى النزول، و كما سبقها أحد لذلك دون أن تضطر إلى التوسل لأحد".[2]إنها الفتاة الحاملة لقيم الثورة الديمقراطية المسطّرة من طرف الحكومة الجزائرية: « إنك يا جميلة منتصرة،قهرت الظروف و المحيط و الذات انعتقت تماما ، حتى بلغت حد النضال من أجل إعتاق غيرك، إعتاق الجزائر من هيمنة الإقطاع و تسلّط الاستغلاليين. إعتاق الإنسان الجزائري من الاستغلال و الظلم و التعسف، مناضلة أنك مناضلة »[3] تشبعت " جميلة" بروح الثورة الزراعية،فهي تعمل بكل جهدها لمساعدة الفقراء من الفلاحين، فتاة مثقفة من طلاب الجامعة، تطوعت في إحدى التعاونيات الزراعية لزرع البطاطا، فلقد آمنت بالثورة الزراعية، و تشبعت بروح و مبادئ هذه الثورة، فهي تعمل بكل جهدها لمساعدة الفقراء من الفلاحين، و ذلك بغية مساعدتهم على الخروج من الحياة التعيسة و الشقاوة التي يعيشونها. إن ثقافتها جعلتها على اطلاع تام بأهم الثورات الاشتراكية في العالم و أهم الثوريين من السياسيين و المتثقفين و الأدباء، لقد فهمت واقعها بكل ما يحمل من متناقضات، و هي تعمل على تغيير الوضع إلى الأحسن.

تظهر شخصية جميلة في بداية الأحداث مريضة و لكنها لم تكن مستسلمة لمرضها « رددت جميلة و هي تضغط بكلتا يديها على خصرها محاولة أن تجمع كليتها بين أصابع يديها، لقد كان الألم لا يزال يقوى عليها و يشتد »[4].

إن إيمان جميلة بالثورة الزراعية رفقة الفتيات المتطوعات، ولّد لديهن شعورا بالمعاناة و العداء للجماعات الرجعية، و هذه المعاناة كانت داخلية،وعاطفية حينما تخلو الذات :« هل كنت تبكين يا جميلة، ملأت الغصة قلبها وودت لو تفسح المجال لبكاء جماعي أيتها الدموع عندما تنهمرين من أعينه كثيرة يعمق الإحساس بالمأساة، و بجداولك و عندما يكون هناك من يشاركنا الإحساس بالمعاناة، ينزل في قلوبنا نوع من رحمة التضامن يعد بنا إلى إنسانيتنا، و اهتياج العواطف في الصدور هو رمز صفاء إنسانية الإنسان.أما أولئك الذين تبلّدت أحاسيسهم و جفت السوائل الساخنة من عيونهم، فهم

وحدهم الذين يستطيعون اضطهاد غيرهم و تسليط الحقرة عليهم. إنهم مرضى و لا يستحقون أي شـفقة،" كهتلـر"، و "موسـولوني" أو أي رأسـمالية أو إقطـاعي آخـر، أو فاسـي "أيـة شـعبية تحيـا الاشتراكية»[5].

إن الإحساس بالمعاناة من قبل " جميلة" لم يمنعها من مقاومة الظروف و الصعاب، فبمشاركة الناس لها في معاناتهم جعلتها تحس بالاعتزاز و تطمح إلى قهر الظروف بغية الانتصار:« إنك يا جميلة منتصرة، قهرت الظروف و المحيط و الذات، انعتقت تماما حتى بلغت حد النضال من أجل إعتاق غيرك،إعتاق الجزائريين من هيمنة الإقطاع و تسلط الاستغلاليين إعتاق الإنسان الجزائري من الظلم و التعسف، مناضلة، إنك مناضلة رفيقه يا جميلة، واحدة من قليلة، لها الشجاعة الكافية، لترافع عن يقر عقيدتها بلاد تردد ولا خوف و لا خجل أية شعبية ثورية زراعية أية شعبية تسقط الرجعية، أية شعبية ثورة اشتراكية»[6].

يجعل الطاهر وطار من شخصية جميلة رمزا للانتصار و قهر الظروف، و المحيط و الذات و التضحية من أجل الجزائر ،فهاهو قد شحن بطلته لاعتلاء دورها الريادي في عملية النضال و الكفاح ضد الرجعية :" أدركي يا جميلة أن التطوع مهما كانت قيمته و دون استنقاص لقيمته، ليس أبدا أداة لاقتحام الأزمنة، إنه ليس سوى مديد للموت، و إلا أصبح تعويضا ثوريا دونكشوطيا"[7] .

إن " جميلة" هي البطارية المركزية التي تشحن كل البطاريات و لهذا يجب أن تعرف كل شيء و تخطط لكل شيء و تعي دورها الريادي ، لذلك يتدخل الكاتب لكي يبرز طبيعة الصراع الأيديولوجي بينهم و بين أعدائهم الطبقيين، و يصر على أن الحلول تكون منعدمة بين هذين الفئتين المتنازعتين، فلا يمكن أن ينتهي هذا الصراع بدون أن ينتهي أحدهما[8].

إن استمرار الصراع بين المتطوعين الحاملين للفكر الاشتراكي الداعي إلى إقامة ثورة زراعية و بين الإقطاعيين الساعيين إلى الحفاظ على ممتلكاتهم، ما هو إلا مواصلة لذلك التصادم الذي حصل في فترة الثورة التحريرية، فلهذا تحولت الرواية إلى مسرح للمناقشات الفكرية لتجسيد طموحات أيديولوجية، فشل النص الأول- اللاّز الأولى- في تجسيدها على أرض الواقع أيام الثورة، و يشغل الأديب هذه المواقف المتباينة بين الكتلتين ليعبر عن تصوراته، لكن هذه المرة على لسانه، لا على لسان أبطاله"[9].

إن ارتباط " جميلة" " باللاّز" منذ بداية أحداث الرواية حتى نهايتها جعلها الراوي تتأسس كطرف يفهم اللاّز و يتجاوب معه في كل المواقف و الحالات حتى أنها تمنت لو كانت زوجة له و أنجبته منه لازا آخر" انهارت للوهلة الأولى، أمام نظرات اللاّز المتوحشة، اللاّز الذي يكتب كثيرا، و هي تقرأ الرواية التي تحمل اسمه، عايشته في كل أطوار حياته و تمنت لو أنها تزوجته و أنجبت منه لازا جديد، لا يعرف الشقاء الذي عرفه أبوه"[10] إن هذا الشعور النابع من شخصية " جميلة" ما هو إلا شعور الطاهر وطار الذي أدرك قيمة المعاناة في فترة الاستعمار والذي جسدته شخصية "اللاّز" من خلال الرواية الأولى، لقد أدركت قيمة و حجم المعاناة التي عاشها في فترة الاستعمار في سبيل هذا الوطن

بحيث كانت تراه و هو في حالته اللاشعورية عاقلا تحفه البركات .لم نراه إلا عاقلا، أعقل مجنون رأيته في حياتي، اللاز مجنون؟ هذا مجنون! لا يتعرض لأحد بسوء أو أذى، لا يطلب أكلا أو شربا أو تبغا، قانع بما يصادفه و بما قدر الله له، المسكين، اللاز.ليس مجنونا أبدا سيد أعقل الأسياد إطلاقا"[11].

إن حضور شخصية اللّاز و امتداده عبر الروايتين اللّاز الأولى و الثانية ما هو إلاّ"حضور يكرس امتداد الأدوار و يوحي بتواصل الخلافات و الصراعات في المرحلة الجديدة التي تقترن بالثورة الوطنية الديمقراطية و منظوراتها من أجل تشكيل ملامح الجزائر المستقلة في ضوء المثال الاشتراكي"[12] .فالشغل الشاغل الذي كان سيعين وراءه كل من جميلة و صديقاتها المتطوعات هو الثورة على الرجعية، و نصره الثورة الزراعية، و هذا مما مكن لهن انضمام " اللاز" إليهن و إمدادهن ببركاته " الله أكبر، سيدنا يأمر، السمع و الطاعة يا سيدنا.

- أرأيتم اللاز، سيدنا، اللاز لأول مرة منذ الاستقلال يمدّ يده لإنجاز عمل ما، اللاز يبارك المسعى يا ناس، و يبارك التطوع.سيدنا يقول حي على العمل،"[13] وهاهو " اللاز" يقترب نحو جميلة و ينحني أمامها،ليصل بها إلى درجة التلاحم، هو أنما تقاسمه نفس الهموم و تحمل القيم و الأفكار التي كان يسعى إلى تحقيقها عندما كان يتمتع بجميع قواه، و ها هو الآن يبارك المشروع الذي أتت به و يدفعها إلى المضي قدما نحو تحقيقه فمشاركة اللاز في العمل الذي كان يقوم به مجموعة من الطلبة رفقة جميلة و مجموعة من المتطوعين، جعله يعود إلى حالته الطبيعية، بعدما فقد وعيه عند نهاية " اللاز الأولى و في بداية "اللاز"الثانية، و ما هذه العودة و الاستفاقة التي حصلت للاز سوى استمرار أفكار الكاتب ورُآه الفكرية والأيديولوجية" فيتضح أن الشخصية الرئيسية في الرواية متأثرة بأفكار الكاتب إلى درجة أنها جعلته المرجعية الأساسية لأفكارها و مبادئها و هي تعود إليه في كل مرة ترجع إلى ذاتها حيث تتضمن خواطرها جميع أفكار الكاتب"[14]. إن دخول شخصية المؤلف في عمله الروائي إنما هو محاولة منه للكشف عن المؤلف المجهول الذكر بما لا يعرفه القارئ لذلك يحاول الطاهر وطار بطريقة غير مباشرة أن يعرّف بنفسه من خلال رواياته، إذ نجده يصرح في إحدى حواراته قائلا:" الرواية مقروءة و موجودة فعلا بين أيدي الشرطة و الأمن العسكري و الرفاق و الرفيقات والأعداء سيقول كل هؤلاء من هو المؤلف؟ و هل سيرته تنطق على ما يقول؟ لذى يجب أن يتدخل المؤلف كبطل من أبطال الرواية"[15].

فلربما هذه الطريقة في التعريف بالمؤلف تكون متوقفة على قدرة الفنان أو الكاتب في دمج سيرته في عمله دون الإخلال بعمله الروائي، أو دون أن تفقد الرواية جماليات بنائها الفني، و هذا ما يميز كل أديب و طريقة إبداعاته،"فالرواية عند الطاهر وطار تستمد أسئلة متنها و جماليات خطابها من طبيعة احتدام الصراع بين القوى التقدمية العاملة على تكريس القيم و الإنجازات الديمقراطية و القوى الرجعية الساعية إلى إعاقة حركة تحديث المجتمع الجزائري وفق النموذج الاشتراكي"[16] و هو

الصراع الإيديولوجي الذي مثل مدار أحداث رواية" العشق و الموت في الزمن الحراشي"، كما أنه وفّي بالوعد الذي قطعة على نفسه،حينما صرح في مقدمة رواية" اللاّز الأولى" قائلا" سأقطع من عمري سنوات أخرى،ساعة فساعة، لأضع رسما جميلا لبلادي الثائرة بلاد التسيير الذاتي، و الثورة الزراعية،و تأميم جميع الثروات الطبيعية، و السيطرة على تجارتها الخارجية و المتصنعة و المتثقفة و الواقفة إلى جميع الشعوب المكافحة في العالم و إلى جانب مريدي الحرية و السلام و العدل" [17]. هذه هي أهداف الطاهر وطار التي أعلن عنها في مقدمة اللاّز و كتب من أجل تحقيقها رواية هذه، و لذلك وضع تحت العنوان كلمة " الكتاب الثاني "ليكون مكملا للكتاب الأول.

فلهذا نجد حضور الكاتب في الرواية كان قويا إلى درجة التأثير أحيانا على الشكل الفني و هذا مما أدى إلى سقوطه في الداعية المباشرة الرامية إلى إقامة مجتمع اشتراكي، حاملا لقيم و مبادئ الثورة الزراعية ،مما جعلته يدخل صفحات متعددة من الكلام السياسي النظري حول الديمقراطية و المادية التاريخية و الثورة،كما أنه ينظر إلى التيار الشيوعي ويعتبره رمزا للتقدم بينما يرى التيار الإسلامي رمزا للرجعية والتخلف ،فالطاهر وطار في هذه الرواية ينسجم مع اتجاهه الماركسي الذي فرضه فرضا على الرواية وجعل شخصياته تنطق بأفكاره اتجاهه.

فمبالغة الطاهر وطار أحيانا في تطعيم بعض المواقف التي كانت تعتري الشخصية الرئيسية" جميلة" و إخضاعها لسيطرته الكلية جعلت إيديولوجيته تطغى على الجانب الفني و الموضوعي للرواية أحيانا،" ففي هذه الرواية حاول أن يجسد نضال الطلبة المتطوعين في الميدان و أن يبين طبيعة الصراع، إلا أنه أهمل الجوانب الجمالية في فن الرواية، كما أنه أصبغ الأحداث بذاتية المثقف الثوري و بذلك كان فهم الواقع ناقصا و حدث خلل في البناء التصوري للرواية"[18].

فحضور المؤلف في الرواية كان قويا إلى درجة أنه تحوّل إلى شخصية روائية تحاور أبطالا القصة،حيث أنه كان يقيم بعض الحوارات بينه وبين شخصية اللاّز لكي يفصح عن آرائه بل وعن وظيفته ككاتب يقول:" لكن اللّاز جعلك ترتجفين ،اهتز قلبك اضطربت ركبتاك ،غمرك الدفء ،ما تحديقك في اللاز سوى محاولة فاشلة للانتقام ،ضحكت لهذه الخاطرة ،حضر المؤلف في ذهنها بالصورة التي رسمها له "برهما" الذي شطر جسمه ،وجعل شطرا في صورة رجل وشطرا في صورة امرأة ،وخلق من تزاوجهما رجلا عظيما يدعوه الهنادكة "برات" وندعوه اللاّز"[19] يواصل السارد قائلا:"أي مؤلف تتحدثين عنه يا جميلة آه ،برهما الملتحي ،وتبسمت "[20].

إن مثل هذه الأطروحات الفكرية لا مجال لها في الرواية الفنية لأنها- الرواية- تمتاز أساسا بالتصوير للأحداث و السلوكات اليومية الاجتماعية، و خصوصية الأدب هو رسم المواقف الفردية التي لها جذور في أحداث تقع أو محتملة الوقوع"[21].

قد يعدّ حضور المؤلف بهذا الشكل حيلة فنية تعبر مرة أخرى على أنه يرتكز على الجانب الفكري ،وكأنه يشك في إيصال رسالته إلى القارئ إلى درجة أنه يتدخل في الكثير من الأحيان لتوضيح فكرة ما أو التعبير عن موقف معين ، و يتجلى ذلك في معظم الأحيان على شكل منولوج، غير أن مخاطبة

الشخص لنفسه على شكل حوار داخلي يوحي بأن الكاتب هو الذي يخاطب الشخصية وليست الشخصية هي التي تخاطب نفسها وهو ما يعده الكثير من النقاد ضعفا في الأسلوب السردي "[22].وهذا ماتجلى في المقطع السردي التالي:" لكن نظرة اللاز جعلتك ترتجفين ،اهتز قلبك اضطربت ركبتاك ،غمرك الدفء،ما تحديقك في اللاز سوى محاولة يائسة للانتقام ورد فعل طبيعي لهجوم مفاجئ، اللاز مسكين مريض .مليون جميلة لا تستطيع إيقاظ مشاعر اللاز.وسيظل الطاهر وطار يعاني عقدة الشعور بالذنب ما لم يستيقظ اللاز"[23].

يوحي هذا المقطع السردي بالتدخل المباشر للكاتب بطريقة ضعيفة فنيا ،جعلته يصرح باسمه مباشرة ويرفع اللثام عن الشخصية التي كان يستتر من ورائها وهي شخصية "جميلة "التي كانت خاضعة لأفكاره ومبادئه،بحيث أنها كانت تعود إليه في كل مرة ترجع إلى ذاتها حيث تضمنت خواطرها جميع أفكار الكاتب المرموز إليه باسم "برهما" وهو الاسم الذي استعارته جميلة كلما أشارت إلى أفكار الكاتب."حضر المؤلف في ذهنها بالصورة التي رسمتها له "برهما" الذي شطرا في صورة رجل وشطرا في صورة امرأة .وخلق من تزاوجهما رجلا عظيما يد عوه الهنادكة "برات "وندعوه" اللاز".

إن التقاء ذات المؤلف مع شخصية "جميلة "أنجبت اللاز"هذا الكائن الذي يصعب تحديد جنسه وانتمائه جعلت المؤلف يخلق منه شخصية عجائبية لن تعرف الموت ولا الانهزام ثابتة شامخة شموخ الجبال ،رغم مرور السنين وتغير الفصول والأحوال :" اللاز ليس مجنونا وليس إنسانا .اللاز لازا صحيح ،يقال أنه ظهر ليلة لاستقلال في كل قرية وكل مدينة لاز.أنسيتم أن سيدي ارغيس ،هرب على رأس جبل من سورية إلى الجزائر.وأن في قمته إلى اليوم شجرة تنزف بالدم كلما جرحت .لقد تطهرت البلاد بالاستقلال ،وعاد زمن البركة .زمن أولياء الله.

اللاز تحول إلى قط أسود ذوعينين حمراوين وخرج من الثكنة بكل حرية .

لا ركب ثورا أسودا ووجد نفسه في الجبل .

بل نزل من السماء حصان مسرج به سبعة أجنحة امتطاه وطار.اللهم نفعنا ببركة اللاز اللّهم أعطنا الزيت والسكر وخفف عنا البرد"[24].

إن هذا الافتخار والمديح المباشر داخل الرواية عودته إلى المؤلف ذاته الذي أصبح حاضر الوجود في وعي البطلة الأساسية -جميلة- وجاء في وصفه أنه كان ذكيا يقول :"برهما في الرواية كان عبقريا حقا .استطاع وهو يتحدث عن حوادث داخلية محضة ،ذات طابع خاص تجري ببلادنا أن يستشف جوهر حركة عبد الناصر ،فربط بين ما يجري عندنا وما يجري عندهم ، كان شموليا وكان ذكيا لم يربط بين مجريات الأحداث في مصر والجزائر فحسب بل أشر، حركات العالم الثالث كلها وجعل إمكانية ارتباطها القريب أو البعيد ،لا تورطي المؤلف المسكين أكثر. كفاه ما تحمله ويتحمّله يا جميلة "[25].

كما أنه حكم على نفسه بالخلود وعدم الذوبان في مجرى الأحداث السائدة" برهما يستحيل أن تمحي أثاره ،لقد حارب الرجعية من داخلها ،وبلغتها وهذا ما يثير حقدها أكثر نحن كلنا نذهب في الهواء أما هو فهو الماء إن برمتا الذي لا يدرك بالعقل وحده ،اللطيف الخفي والمحيط بجميع المخلوقات ،أظهر ذاته بذاته ثم بدا له أن يخلق المخلوقات من جسمه فخلق أولا الماء بالفكر ثم ألقى فيه بذرته

فصارت هذه البذرة بيضة ذهبية لها لمعان كالشمس وانبعث منها برماتا ذاته في صورة برهما ،جد العلم كله، هو الذي ينفع ويضر"[26]. لقد وصلت به درجة تضخيم الذات إلى الوصول إلى درجة الإله الذي يضر وينفع .

لقد عبر الدكتور سيد أحمد النساج الذي تناول هذه الرواية بالدرس و التحليل بقوله:" لا أحد على الإطلاق يشك في أن الطاهر وطار مثقف و مناضل وطني و نزيه،لكن التصريح بذلك في عمل روائي يصدم القارئ الذي يتهيأ لمعايشة رواية موضوعية، فتضخيم الذات إلى هذا الحد ربما جاز في مجال آخر غير الرواية و لدى قراء لا يتوقعون من الكاتب الاشتراكي كطغيان الأنا و الذاتية بهذا الأسلوب اللاّفني و دون داع أو ضرورة تفرضها أحداث الرواية[27].

فهذه الرواية طغت عليها الرؤى الأيديولوجية والحوارات الفكرية التي تخدم وجهة نظر المؤلف في إبراز جهود الرفاق الشيوعيين وتضحياتهم النضالية .وهو ما جعلنا نشعر بأفكار الكاتب وتضخم ذاته في مواجهة القارئ، وكأنه يواجه الطاهر وطار نفسه لا شخصياته كما رسمها فبدلا من أن تعبر الشخصيات على أفكارها الخاصة المرتبطة بالأحداث،نجده يتولّى هو بنفسه شرح الأفكار،وهذا مما أدى إلى إفراغ هذه الرواية من جماليتها الفنية.

ويمكن أن نختم دراستنا هذه بما قاله الدكتور عبد الرحمان فتّاح عن هذه الرواية" لقد كنا نتوقع أن نجد في هذه الرواية رصدا لحركة الواقع فوق الأرض بكل ما تحمله من تفاعلات ثورية تغطي مجالات الحياة المختلفة ،وإرساء القوانين الاشتراكية التي تشمل القضاء على الإقطاع الزراعي والاحتكار الرأسمالي الطاغي ،وإعادة الجزائر إلى هويتها العربية الإسلامية ولكننا نفاجأ بتصوير واقع يخلو من الصراع الدرامي ولاحتشاد الوطني المنتج والتفاعل الخلاق بين قوى الشعب المختلفة التي انصهرت في جبهة التحرير الوطني الجزائرية ،ويعتمد على المناقشات الفكرية النظرية التي تستنزف طاقة البناء الروائي وتحوله إلى حوارات فكرية مسطحة"[28] مما جعل هذه الرواية تفرغ من جمالها الفني .

<u>الهوامش</u>

1.حميد الحميداني "النقد الروائي و الأيديولوجية" دار المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990،ص60.

2.الطاهر وطار- رواية العشق والموت في الزمن الحراشي- الدار العربية للعلوم ناشرون المؤسسة الوطنية للفنون المطبعة،ط1 ،1429هـ- 2008م،ص25

3.الرواية- ص40.

4.الرواية- ص08.

5.الرواية- ص39.

6.الرواية- ص 40.

7.الرواية- ص 62.

8.ينظر: إبراهيم عباس،الرواية المغاربية ،ص 101.

9.المرجع نفسه،ص 10.

10.الرواية- ص 26.

11.الرواية- ص 09

12.بوشوشة بن جمعة- اتجاهات الرواية في المغرب العربي- ص 332.

13.الرواية- ص 46.

14.إدريس بوديبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار،منشورات بونة للبحوث والدراسات ط1-2004،ص89.

15.يمنى العبيد،حوار مع الروائي الجزائري الطاهر وطار، مجلة الطريق، العدد الثالث والرابع آب،أغسطس،1981

16.بوشوشة بن جمعة-اتجاهات الرواية المغاربية في المغرب العربي، للطباعة والنشر،ط1-1999،ص 337.

17.الطاهر وطار،رواية اللاز،موفم للنشر و التوزيع الجزائر،دط-2004،ص 08.

18.بوشوشة بن جمعة-اتجاهات الرواية في المغرب العربي،ص367.

19.الرواية -ص27

20.الرواية -ص32

21.محمد ساري- طبيعة الصراع في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي للطاهر وطار،نقلا عن هكذا تكلم الطاهر وطار،علي ملاحي–المقام النقدي الأول،ص346.

22.إديس بوديبة،الرؤية و الواقع في روايات الطاهر وطار،ص88.

23.الرواية- ص27

24.الرواية- ص21

25.الرواية- ص160

26. الرواية- ص

27.سيد أحمد سباح- الطاهر وطار الرواية الجزائرية- مجلة فصول-المجلد2-العدد 2-أكتوبر 1981،ص260.

28.عبد الرحمان فتاح، الرواية العربية الجزائرية، ورؤية الواقع، دراسة تحليلية فنية الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط1993،ص105.

الخلفيات الفلسفية للنقد الأدبي

أ:قاسمية هاشمي

ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى اثبات فاعلية الفلسفة في تأكيد حضورها في الخطاب النقدي القديم و الحديث. و إبراز المكانة التي تشغلها الفلسفة في ميادين النقد المنهجيّ الأدبي، وتتحدد غايتها؛أي الدراسة، في بيان الأسس الفلسفية التي نهضت عليها المناهج النقدية المعاصرة، منذ أرسطو حتى العصر الحديث على أساس نظرة تؤمن بأن النقد، كما العلم، عمل إنساني و جهد تراكمي لا يمكن ردّه، إلى فكرة الذوق فقط و إنما هو معرفة علمية شديدة التعقيد تقوم على أسس من الفكر و الفلسفة و الإيديولوجيا و الفن و الثقافة في تحليل العمل الأدبي و ضبط اتجاهاته.و هو نوع من الجهد الذي يتوخى الضبط المعرفي و اليقين المنهجي و الحذلقة الأسلوبية.

إن العودة إلى الأصول المعرفية و الفلسفية للنقد، هي محاولة لاستقصاء مختلف التجارب البشرية، قديما و حديثا في منابتها و أصولها، لتأسيس موقف نقدي يقف على قدم المساواة مع الدراسات المنطقية و العلمية، و خلق نوع من المعرفة التي توضح المعالم الكبرى التي يتأسس عليها هذا النشاط الإنساني الذي يستهدف عمليات الإبداع. و بلورة نظرية في قراءة النص الأدبي و مواجهته بأدوات تراعي الأصول النقدية من جهة، و الخلفيات الابستيمولوجية من جهة أخرى.

Résumé

Cette étude vise à explorer l'efficacité de la philosophie et de scruter sa présence dans les discours critiques, ancien et contemporain. Ainsi qu'à démontrer la place qu'occupe la philosophie dans les domaines de la critique littéraire basée sur des méthodologies. Son objectif se limite à préciser les fondements philosophiques qui ont donné une assise aux différentes approches critiques depuis Aristote jusqu'à l'époque contemporaine, cela se fait selon une perspective qui conçoit la critique, comme la science, est une tache humaine et un effort accumulatif qui ne peut être réduit au simple goût. En revanche c'est une connaissance scientifique très compliquée basée sur des principes de la pensée, de la philosophie, de l'idiologie, de l'art et de la culture qui convergent vers l'analyse de l'œuvre littéraire et définir ses tendances d'une façon qui vise à une régularité de la connaissance, la certitude méthodologique et l'adresse stylistique.

L'étude des fondements épistémologiques et philosophiques de la critique est une tentative d'explorer les différentes expériences humaines, anciennes et contemporaines, au niveau de leurs origines et leurs bases, et ce dans le but d'établir une attitude critique qui soit égale aux études logiques et scientifiques, et à créer une sorte de connaissance qui définira les grands repères sur lesquels se fonde cette activité humaine visant les opérations de la création littéraire. Elle vise également à formuler une théorie de la lecture du texte littéraire et l'affronter par l'intermédiaire d'outils qui considèrent, d'une part, les fondements critiques, et les principes épistémologiques d'autre part.

مدخل: إن الوعي بالأصول الفلسفية و الفكرية و الجمالية للنقد وإشكالية امتلاك المعرفة، هي من صميم الغاية التي تتوخاها دراستنا لهذا الموضوع و ذلك عن طريق رصد لأهم التحولات التي

صاحبت العملية النقدية في مسيرتها الطويلة، لأن مع تطور الوعي الفني تغيرت الممارسة النقدية و لم تعد مجرد إصدار الأحكام، و إنما أصبحت عملية شديدة التعقيد تستند إلى تراث من الفكر النظري و إلى ربط القضايا النقدية و مناهجها بالخلفيات الفلسفية، يقول عميد النقاد الجزائريين عبد المالك مرتاض: "هذا العصر أصبح عبارة عن مذاهب و تيارات تقوم على خلفيات معرفية و فلسفية... و لم يعد النقد مجرد إصدار أحكام ساذجة أو حتى نزيهة موضوعية؛ لكنه أسَس ممارسة معرفية شديدة التعقيد تعتمد إلى تحليل الظاهرة الأدبية ضمن جنسها الأدبي"[1]

لقد كان للفلسفة، بوصفها الموقف الشامل للوجود، حضورا مكثفا في المشهد الفكري و الثقافي و الفني في صياغة نظرية أثرت في النقد الأدبي.

و ستسعى هذا الورقة البحثية للكشف عن الخلفيات الفلسفية التي استند إليها النقد الأدبي عبر مسيرته الطويلة. إذن كيف يستند النقد الأدبي للقواعد و النظريات الفلسفية؟ و كيف تشكلت مرجعياته المعرفية و المنهجية باعتبارها قيمة معيارية تتأسس فوقها رؤية فلسفية للأدب و الفن و التاريخ و الإنسان؟

إذ ليس للفلسفة حدود ترضى بها وتقف عندها، فهي صلب كل تفكير وفي صميم كل بناء معرفي، ومحركة لكل سؤال حول الإنسان والحياة واللغة والجمال والقيمة...أكثر من هذا نجد النقاد مضطرين إلى التعامل مع مفاهيم مشحونة فلسفيا؛ مثل مفهوم الموت، والمصير والمحاكاة، والحقيقة، والواقع ناهيك عن المفاهيم الفلسفية النسقية التي تنبع من اختيارات فلسفية محددة؛ مثل العبث، والالتزام، والطبقة، والرؤية، و الاغتراب، والإيديولوجيا...وبهذا يمكننا أن نقول مع كارل ياسبرز "بأن كل من ينبذ الفلسفة يثبت بهذا الموقف على نفسه بوجودها". وأصبح من المسلمات اليوم القول أن الحروف الأولى لأبجدية النقد وافدة من خارج دائرة الأدب.

لا يخفى على دارس الأدب أن هذه الآراء الفلسفية أثرت في النقد، غير أن الموقف النقدي عامة يرجع إلى ذلك الفكر الفلسفي الشامل الذي يرى به الإنسان الوجود و العلاقات بين الموجودات، أي إن النقد بما هو أفكار أدبية لا بد أن يرتكز على أفكار أخرى أشمل و أعم هي تلك التي تكون الموقف الفلسفي.

فإذا كانت الفلسفة "هي علم القوانين العامة للوجود (أي الطبيعة و المجتمع) و التفكير الإنساني و عملية المعرفة"2 فإن النقد الأدبي هو "فن دراسة الأساليب و تمييزها، أو الدراسة الذوقية للصورة الفنية التي خرج فيها الأدب"، و هو منحى من مناحي التفكير الإنساني، متجه نحو الأدب، ابتغاء معرفته و الكشف عن خصائصه، و لما كانت الفلسفة علم قوانين الوجود العامة، و الفكر الإنساني، فإنها تشكل النقد و توجهه. "و قد وُلد النقد عند الفلاسفة و في أحضان الفلسفة و ارتبط بالفلسفة - عند اليونان- حتى صار فرعا من فروعها"3.

و لا بدّ للأديب الذي يريد أن يبني نسقا معينا في الأدب أن يقف عند الفلسفة و ينظر فيها، ثم يبني موقفا و نسقا معرفيا يتوازى فيه ما هو فني بما هو فكري حتى لا يخرج الفن عن الإطار المنطقي، مادام الأدب يتحكم فيه الخيال و العاطفة. و لهذا يقرّ "كارناب" بصراحة "أن المهمة الوحيدة للفلسفة هي التحليل المنطقي، منظورا إليه باعتباره بحثا في التركيب المنطقي للغة"4.

و إن عملية استقراء تاريخ النقد تثبت صدق الدعوة السابقة فأفلاطون (347ق.م) أول فيلسوف ناقد وصلتنا آراؤه، كان جوهر فلسفته المثالية(Idéalisme) أن الأشياء الي يشوبها التغيير في هذا العالم الواقعي جاءت على مثال صورة كاملة، في عالم المثل، فلا ريب أن تكون الحقيقة في عالم المثل، و أن يكون هذا الوجود محاكاة لتلك الحقيقة الكاملة، و لا شك أن المحاكاة هي دوما دون الأصل، بل إنها "**ليست إلّا ظلالا بإزاء الحقيقة**" فالشاعر إذ يكتب القصيدة فهو لا يحاكي عالم المثل و إنما يقلد أشياء هذا الوجود، و نتيجة ذلك فهو يبتعد عن الأصل بدرجتين أو ثلاثة، و ما عمله إلا تقليد عن تقليد، و عليه فإن الشعر ليس حقيقة، إذن فهو ليس جديرا بأن يقبل الإنسان عليه. و هذا "اعتراض ابستمولوجي منحدر من نظريته في المعرفة"5.

إن ردّ أفلاطون للشعر قائم على الاعتبار المعرفي، إذ ليس الشعر حقا يُركن إليه في ميدان المعرفة، و في ميدان الأخلاق فالشعر يغذي العواطف الضارة في الوقت نفسه. و تأكيدا لهذا النهج الفلسفي في فهم الأدب على أساس من نظرية المحاكاة(Mimesis) ساق أرسطو فكرة التطهير(Catharsis) لتكون تبريرا أخلاقيا يقف أمام رفض أفلاطون الأخلاقي للشعر رغم الاختلاف البين بينهما إذ يثبت أرسطو أن الشعر نافع مفيد، حين يقول: "و هذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، و تثير الرحمة و الخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"6، و هذا موقفان مختلفان من الأدب لاختلاف الفلسفتين اللتين يصدران عنها، فقد تبنى أفلاطون الفلسفة المثالية، فحين اتبع أرسطو الفلسفة العقلية، "و قصة هذين الرجلين (أفلاطون و أرسطو) هي نفسها قصة نمطين عامين في التفكير الإنساني هما النمط المثالي و النمط الواقعي أو قصة منهجين عامين في التفكير هما المنهج الاستدلالي.. و المنهج الاستقرائي..."7.

و لقد ظل للفلسفة تأثير في النقد الأدبي، و لعل من طبيعته، أن لا يستقل عنها الاستقلال التام "ففي القديم استعار النقد اصطلاحات الفلسفة و تعبيراتها، فإذا تحدث عن الكل و الجزء و الوحدة و الكمال و المحاكاة في الشعر، دلنا على أنه يتكئ على فلسفة ما وراء الطبيعة، و إذا استعمل اصطلاحات الضرورة و الاحتمال و ما شابه فإن المنبع الذي يستقي منه هو الطبيعة"8.

"و لعل من الواجب أن نشير إلى أن النقد العربي كان في جملته نقدا عمليّا يتصل بالجزئيات و لا ينفك عنها إلا قليلا، فقد كان محوره غالبا البيت و العبارة، و لم ينظروا إلى الأدب و الشعر نظرة عامة، فقد شغلتهم النظرة الجزئية بحيث يمكن أن نقول أن نشاطهم النقدي كان أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد الخالص"9، فمن الصعب أن نجعل من هذه النظرات الجزئية فلسفة جمالية أو حتى بوادر نظرية عربية متكاملة، إلي حين اكتمال المشروع الفلسفي العربي بعد الاتصال العربي بأسباب الثقافة الأجنبية إثر الفتح الإسلامي و ازدهار حركة الترجمة

و من طبيعة الأشياء التي تنشأ في كنف الفلسفة أن تصطبغ بالفكر الفلسفي و لذلك فإن فلسفة تنشأ في أكناف الدين لا بد أن يكون جوهرها صادرا عن موقف ديني "و من الحق أن كلا من علم الكلام و الفلسفة كان مرحلة مستقلة في تطور الفكر العربي الإسلامي، و قد بدأت الفلسفة حين استوى علم الكلام علما ناضجا أدى الأهداف المتوخاة منه و حين احتاج الفكر إلى مستوى أعلى من التجريد، لا يتهيأ إلّا في الفلسفة"10، و قد استقامت الفلسفة عند العرب المسلمين بعد أن ترجمت

الفلسفة اليونانية و اشتهر من المترجمين "يونس بن متى"، و سنان بن ثابت بن قرة(-360 هـ)، و يحي بن عدي(- 364 هـ)، و أهم ما ترجموا الكتب المنطقية و الطبيعية لأرسطوطاليس.

"و هكذا فإن النقد نشأ موصولا بما سواه من الأفكار، و قائما عليها، و كان أقرب تلك الأفكار إلى ذهن الناقد، الأفكار الاجتماعية فحكم على الشعر بمقتضاها. لكن هذه الأفكار أو المبادئ الاجتماعية ليست قائمة على فراغ، إنما هي تنبثق من أفكار أوسع منها، هي الفلسفة التي يرى بها المجتمع الكون و الإنسان و العلاقة بينهما. و هكذا الأفكار بعضها يقوم على بعض"11، و كان ذلك تحت وصاية تطور العلوم العقلية، و لا سيما علم الكلام، الذي نشأت في حضن المعتزلة، و هي علوم تستند إلى العقل و تحتكم إليه، و لا تطمئن حتى يقضي العقل فيما أشكل عليها، فأفاد النقد منها حتى صح أن يقال: "إن النقد ولد في أحضان الاعتزال"12، و من النقاد العرب الذين صدروا عن الفلسفة العقلية في بناء المفاهيم النقدية، الجاحظ، و ابن طباطبة و قدامة بن جعفر..، و لعل من المسلمات الفكرية عند هؤلاء النقاد، الثنائية الفاصلة بين الروح و الجسد، و اللفظ و المعنى، و قد أقرّ الجاحظ بها في معرض فصله بين اللفظ و المعنى في نظريته النقدية الشهيرة "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي و البدوي و القروي، و إنما الشأن في إقامة الوزن، و تخير اللفظ و سهولة المخرج و كثرة الماء و في صحة الطبع و جودة السبك فإنما الشعر صناعة و ضرب من النسج وجنس من التصوير"13، يبدو أن الجاحظ الذي انتصر للفظ، فَهِم المعنى كما فهمه المعتزلة، المعنى العقلي المنطقي، غير أنه لم يقتنع أن هذا المعنى المنطقي يصنع شعرا.

و قد كان للثقافة الفلسفية الكلامية التي انتشرت في القرن الرابع هجري أن هيأت الأذهان لأن تبحث بحثا نظريا في الشعر و أتاحت للناقد نظرة عميقة في الشعر و الأدب، تتعدى مجرد إصدار الأحكام إلى محاولات التنظير، فأقدم "قدامة بن جعفر"(- 337هـ) على محاولة مبكرة في تأسيس علم الشعر، و وضع الشعر على أساس من المنطق،و معروف أن أول ما يقوم به المنطقي، لكي يفهم الأشياء و يحللها إلى عناصرها، و هذا فعله في الشعر حيث حدّ الشعر حدا جامعا مانعا، فقال: "إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"14؛ و بذلك يكون قد ربط الشعر بالالتزام الجمالي الشكلي. لقد أفادت الفلسفة اليونانية قدامة و جعلته يبني نسقا نقديا و لقد طبق ما أفاده من المنطق اليوناني في تقسيم الشعر و تعريفه و ضبط أركانه.

لقد ساد عند الفلاسفة العرب و المسلمين"كالفارابي" و "ابن سينا" أن الشعر تخييل، و هو مذهب جديد لم يذهب إليه غير المتفلسفين، من نقاد العرب، و رأي حازم القرطاجني (- 684 هـ) خير دليل على هذا المذهب المبتدع في الشعر، يقول: "الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب، بزيادة التقفية إلى ذلك، و التئامه من مقدمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها – بما هي شعر- غير التخييل"15 و هو تعريف يشترك مع تعريف الفلاسفة المسلمين أن جعل التخيل شرط الشعر.

والواقع يؤكد أنه كلّما ظهرت فلسفة ما، كان لها تصور جديد في الأدب، و دعوة إلى تأسيس مذهب جديد فيه، "فالفلسفة العقلية، فلسفة أرسطو و من تأثر به من المفكرين الأوروبيين

منذ عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر، صدر عنها المذهب الكلاسيكي"16، و قد كانت هذه النزعة حركة عقلية امتدت إلى الحياة الاجتماعية، و معنى ذلك أن الفلسفة العقلية كان لها تأثير كبير الأمد على الفكر الفني و الأدبي خلال العصور القديمة و الوسيطة و حتى عصر النهضة "و أن أرسطو قد استطاع أن يسيطر بنظريته العامة عن الفنون على الإنسانية كلها تقريبا خلال العصر القديم و الوسيط، بل خلال عصر النهضة أيضا، و أثناء سيادة المذهب الكلاسيكي في القرن السابع عشر"17و في القرن الثامن عشر نجد نزعة فلسفية واضحة تمتد لا لتجرف الأدب في تيارها، بل تتعدى ذلك إلى البحوث الذوقية الجمالية، و لم يكد يبدأ القرن التاسع عشر حتى أخذت تظهر المذاهب الرومانسية التي أخذت على عاتقها مهمة إعلاء شأن الخيال و حرية الإبداع و الحد من القواعد الثابتة و سيطرة العقل، حيث كتب "كانط" في كتابه" نقد العقل الخالص" و بين أن العقل يقوى على تفسير العالم المادي و فض أسراره و حجبه، إلا أنه أداة فاشلة لفهم الروح و النفس و الانفعال و العواطف على نحو ما كان يرى أفلاطون، و روسو "الذي كان يصغي إلى البداهة و العفوية في تقبل مظاهر الوجود و يكرس العاطفة و عصمتها في تناول مظاهره و فهمه ...قدس العواطف و مجدها و عاد إلى الطبيعة و الامتزاج معها و التوحد في قلبها و التعبير عن رعشاتها و سكناتها"18 و أدب روسو كان في مجمله دعوة للعودة إلى الطبيعة و البراءة، متنكرا للمجتمع الذي أفسد طينته و جعله يتعرف على الموبقات و الغدر و المكر. و قد سار جيل بأكمله وراء تعاليم هذا الفيلسوف في العودة إلى الفطرة و الطبيعة، "حمل الرومانسيون مبادئ روسو في تمجيد الفرد و الطبيعة و العاطفة، و في رفض العبودية الاجتماعية و القسر الفكري، و من هنا كان رفضهم للشكلية و للذهنية و للسكونية الكلاسيكية، و احياؤهم للشعر الغنائي و تحطيهم نظرية الأنواع الأدبية"19، فإذا كانت الكلاسيكية قد نشأت في أحضان الفلسفة العقلية التي رفع لواءها "أرسطو"، فإن الرومانسية كحركة مذهبية تمجد الذات و تسعى إلى تحرير العبقرية البشرية، قد ترعرعت في أحضان الفلسفة المثالية التي تبنى مبادئها الفيلسوف الأعظم "أفلاطون" و من بعده شوبنهاور وفخته و هيجل.

و مع تطور الفلسفة الوضعية(Positivisme) و ازدهار النزعة النقدية في مجال العلوم الطبيعية أخذت الفلسفة في القرن التاسع عشر تيمم وجهها شطر العلم، إذ يرى أصحابها أنه "ينبغي أن ننصرف عن محاولتنا استكشاف علل للعالم الطبيعي فيما وراء هذا العالم"20، و قد تأثر الأدب و الفن بهذه النظرة الفلسفية الجديدة و اتجه إلى التقيد بالواقع الطبيعي في علاج قضايا المجتمع على نحو ما قامت به الرواية في الأدب الملتزم،يقول "أوجست كونت": "إننا ما دمنا نفكر بمنطق وضعي في مادة علم الفلك أو الفيزياء، لم يعد بإمكاننا أن نفكر بطريقة مغايرة في مادة السياسة أو الدين. فالمنهج الوضعي الذي نجح في العلوم الطبيعية غير العضوية، يجب أن يمتد إلى كل أبعاد التفكير".21

لقد حاولت الفلسفة الوضعية تجاوز المرحلتين الميتافيزيقية و اللاهوتية في مجال العلوم الإنسانية وذلك بالكشف عن القوانين الكامنة وراء الوقائع و المعطيات الشيء الذي حدا ببعض النقاد و دارسي الأدب إلى التأثر ببعض تصورات هذه الفلسفة في مجال مقاربة النصوص الأدبية كما هو الشأن بالنسبة "لهيبوليت تين" الذي كان يقول بالنص الوثيقة، أي ذلك النص الذي لا يدرس إلا في إطار وظيفته المرجعية التي تحيل على المرسل. إن النص الأدبي في نظر "تين" كالمحارة لا قيمة له في

حد ذاته لأنه لا يشكل إلا اقترابا من الإنسان الموجود وراء النص الأدبي، بمعنى أن هذا النص لا يوجد و لا يتحقق إلا في علاقة إحالية محددة مع الإنسان. يقول تين:"إن المحارة والوثيقة ليستا إلا فتاتا ولا قيمة لهما إلا باعتبارهما مؤشرين على الكائن الحي في كليته»22.

"لا ريب أن المذهب الأدبي، مذهب نقدي في وجه من وجوهه، و ذلك لأنه نقد لما سبقه من مذاهب، و لقد كانت الرومانتيكية نقدا للكلاسيكية، كما كانت الواقعية نقدا للرومانتيكية"23. و هكذا سائر المذاهب.

و كل هذه المذاهب صادرة عن فلسفة بعينها، لها رؤيتها المتسقة للكون و الإنسان و الوجود. و قد كان مذهب الفن للفن(Art for Art'sSake)الذي دعا إليه "تيوفيل جوتيه" في فرنسا، مقتفيا فلسفة "كانط" التي ترى أنه "لا سبيل إلى معرفة الشيء في ذاته و ما لنا منه غير الصفات الخارجية"24، و "قد عزل كانط العمل الفني عن الواقع ثم عزل الشكل عن المضمون، و جعل منه منطلقا في ذاته"25، و رأى "أن الجمال يتجلى في صورته المحضة من الموسيقي و الزخارف التي لا مضمون لها، إذ هو غاية في ذاته"26، و هي الفكرة نفسها التي رفعها أصحاب هذا المذهب في مطالبة الشاعر أن لا يتخذ الشعر وسيلة للتعبير عن الذات كما كان الشأن مع الرومانسيين من قبل، أما هم فإنهم ينظرون إلى الشعر على أنه غاية في ذاته و هو ابراز الجمال أو خلقه. و ذلك ما يعنونه بمذهب الفن للفن.

و نستطيع أن نستلهم هذه الفلسفة التي أرادوها من الشعر فيما نظمه "تيوفيل جوتيه" و "كونت دي ليل" زعيم المذهب البرناسي. و من هذا اللون الفني قول "دي ليل" مصورا هذا المذهب في ديوانه "قصائد بربرية": " أيتها الدهماء آكلة اللحوم، فليجرجر من يريد قلبه الدامي فوق ساحتك الساخرة، أما أنا فلا أريد أن أبيعك نشوتي أو ألمي إنني لن أسلم حياتي لنباحك"، و قد وجهت ضد هذا المذهب هجمات شديدة و بخاصة من الأخلاقيين و الاشتراكيين، أما الأخلاقيون فقالوا: إن مذهب الفن للفن بحكم تعريفه يتناول الجمال في عالم الرذيلة كما يتناوله في عالم الفضيلة دون أي مفاضلة، لأن الفن غايته إبراز الجمال المجرد دون أن يتقيد بأي قيد، و هذا ما يعارض الأخلاق و التربية و السلوك القويم. و أما الاشتراكيون فقالوا: إن هذا المذهب الفني يقضي بحكم مدلوله إلى فصل الأدب عن المجتمع و حبسه في الأبراج العاجية و من ثم لا يقوى على تصوير حياتنا الاجتماعية و لا يحل مشاكلنا.

غير أن العناية بالمضمون، و بموقف الأديب مما يجري حوله، لا نجدها إلا في الفلسفات الواقعية، و لا سيما الوجودية و الاشتراكية، و لقد نشأت الوجودية في القرن التاسع عشر على يد "سرن كير كجورد" الفيلسوف الدنماركي(- 1855م)، و هي فلسفة "تعنى بالإنسان أولا و ما ينتابه من حالات الموت و الخطيئة و القلق و المخاطرة، و الاختيار و مسؤوليته عما يختار"27، وتؤمن بأن الإنسان أُلقي به في العالم دون اختياره، فهو لم يخلق نفسه، و لا ترى في أعمال الناس إلا العبث (Absurde)"لذا فإن الحرية التي يتحدث عنها "سارتر" تتحرك مع ذلك في مسرح مأساوي ناتج عن عدم الوجود"28، و كان لا بد أن يعبر الوجوديون عن مواقفهم هذه أدبا، فكتب سارتر رواياته و مسرحياته(الغثيان) و (الذباب) و (دروب الحرية)، و كتب ألبير كامي (الغريب) و (الطاعون) و غيرها. و

قد ذهبت الوجودية إلى "أن وظيفة الأدب لم تعد خلق الجمال فحسب بل يجب أن يكون الأدب مظهرا عاما من مظاهر الشعور الإنساني و أن يكون ملتزما دائما قليلا أو كثيرا"29 الفكرة نفسها نجدها عند أصحاب التوجه الاشتراكي و لاسيما الماركسيين في عنايتهم بالمضمون الذي يفرض شكلا خاصا به، لأن المضمون يتغير بتغير الحقب التاريخية و تغير رؤية الفنان للعالم على حد قول "لوكاتش" غير أن المضمون الذي تعنى به غير المضمون الوجودي، إنها لا تعنى بعالم الإنسان الداخلي بقدر ما تعنى بالعالم الخارجي، أي المجتمع و قضاياه.

و كان من أثر ظهور النظريات الفلسفية الحديثة في القرن العشرين أن ظهر مقياس الالتزام في الأدب عند الفيلسوف "جون بول سارتر"، فالأدب ينبغي أن تكون له دعوة اجتماعية يلتزمها، بل إن هذا هو واجبه الذي ينبغي أن لا يتخلى عنه، حتى يصبح دعامة من دعائم المجتمع، و يقصد النثر و لا سيما الفنون القصصية، ففي اعتقاده أن الرسم و النحت و الموسيقى و الشعر هي فنون تعبيرية(Arts expressifs) لا تقبل أن يُسند إليها مفهوم الالتزام، لأن طبيعتها مختلفة عن بعض الفنون النثرية التي من الضروري أن تكون لها دلالات محددة تتضمن موقفا للكاتب أو للشخصيات المرسومة "فالشعر يعد من باب الرسم و النحت و الموسيقى...و الشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية..."30، و يقول أيضا: "فالكتابة (و تعني عنده غالبا الكتابة النثرية القصصية) طريق من طرق إرادة الحرية، فمتى شرعت فيها- إن طوعا أم كرها- فأنت ملتزم"31

فالآثار الأدبية كغيرها من ضروب النتاج الفني تسدّ حاجة إنسانية تتعلق بالنفس و أحاسيسها و مشاعرها. على أن مثل هذا القول ينبغي أن لا يتحول بالناقد إلى ضرب من الرجعية يقاوم من خلاله التيارات الاجتماعية، فالأدب، أراد أصحاب هذا القول أو لم يريدوا، إنما هو صورة لمجتمعه، و كما يلبي حاجات إنسانية عامة يلبي أيضا حاجات مجتمعه الخاص.

و قد كانت الفلسفات المثالية جملة ترى الجمال في الشكل، غير أننا لا نعد مثاليا كبيرا ك"هيجل"(1831-)"يجاهر باتحاد الشكل و المضمون و تأثير كل منهما في الآخر و تأثره به"32. إن فهم و شرح الجمالية الماركسية بصفتها ركيزة فلسفية لفهم النظريات الاجتماعية لا يستقيم، إلا في إطار من فهم تام لفلسفات "هيجل" حول الفن، حيث يرى "أن الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة "إذ أن مضمون الفن ليس شيئا سوى الأفكار، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات و الخيالات، و لا بدّ أن يلتقي المضمون مع الصورة في الأثر الفني، أو بمعنى آخر لا بد أن يتحول المضمون إلى موضوع..." و يتضح من هذا القول أن لكل عمل فني جانبين: المضمون الروحي، ثم المظهر المادي أو الصورة الظاهرة أو الشكل أو القالب.

إذا كان هذا شأن المذاهب الأدبية في نشأتها المرتبطة بتلك الفلسفات، فإن التحول المنهجي الذي صاحب العملية النقدية برمتها في بحر القرن العشرين قد ارتكز هو الآخر على دعائم قوية من الفلسفات و التفكير النظري، فماهي المشاريع الفلسفية التي مهدت الطريق لظهور البنيوية اللغوية ثم الأدبية؟

مما لا شك فيه أن الدراسات اللسانية التي انجزها "فردينان دي سوسير" في بداية القرن العشرين، أفادت بالدرجة الأولى من مبادئ المذهب التجريبي في الفلسفة، كما قدمه "جون لوك"

القائم على فكرة مفادها إبراز أهمية الحواس في إدراك الوجود المادي الخارجي، إن مفهوم سوسير عن العلامة يقوم على التقاليد التجريبية، إذ إن مفاهيمه (Concepts)تحمل تشابها عائليا مع أفكار لوك. فقد كان هو أيضا يرى أن أي صوت محدد يمكن استخدامه حتى تصبح الكلمة بشكل اعتباطي(Arbitraire) هي علامة الفكر، و هذه التجريبية هي التي وفرت لسوسير منهجه العلمي،"إن المذهب التجريبي الذي تبنته الدراسات اللغوية كان الجسر الذي عبره النقد الأدبي ليحقق علمية النقد"33، و قد ساهم هذا التوجه نحو المنهج التجريبي في تحقيق علمية النقد الأدبي و هو اتجاه جديد سنته البنيوية لنفسها لتقطع شوطا نحو النظرة الكلية الشاملة للأدب؛ أي أن الناقد البنيوي يهتم أولا بتحديد العناصر النوعية التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا. و لكي يصل إلى هذا المبتغى عليه أن يدرس علاقات الوحدات و البنى الصغرى داخل النص في محاولة للوصول إلى تحديد النظام الكلي أو العلاقة العضوية بين مكونات أو وحدات العمل الأدبي بغية تحديد الدلالة التي يحملها النص الشعري. "لقد كان الفكر اللغوي يتأثر دائما بالتحولات المعرفية الجوهرية التي حفل بها تاريخ الفلسفة الغربية.."34،و في ظل التفسيرات الجديدة لوظيفة اللغة و التي تلتقي كلها مهما تباينت اتجاهات أصحابها حول أهمية اللغة و جعلتها الأداة الوحيدة لتحقيق المعرفة و إدراك الكينونة و الوجود. "تلك الأهمية الجديدة دفعت فيلسوفا مثل "مارتن هيدجر" إلى إثارة تساؤلات... و هي تساؤلات تشير كلها في اتجاه واحد: المكانة الجديدة للغة. و من أبرز هذه التساؤلات " "ما الذي يسبق الآخر: الكينونة أم اللغة؟" "و يخلص الفيلسوف الألماني إلى أن اللغة و التفكير يكشفان عن الكينونة التي تحتاج إلى اللغة لتعبر عنها بسبب افتقارها إلى الوجود المادي المحسوس"35، و في هذه المرحلة ظهر "إمانويل كانط" بوصفه فيلسوفا نقديا في الفترة التي استفحلت فيها مغالاة التيارين الرئيسين في الفلسفة الغربية : التيار التجريبي الذي استثمر كشوفات العلم ، ومضى في القول إن التجربة الحسية أساس كل معرفة مفيدة وقد نظم إطاره الفلسفي "**لوك وهيوم**" . والتيار العقلي الذي يضع العقل مصدر لكل معرفة باعتباره ملكة حائزة على شروط المعرفة، وهو التيار الذي نظم أطره "ديكارت" ومضى فيه "سبينوزا" و "لايبنتز" إلى أقصى أبعاده الميتافيزيقية.

و قد سمح هذا الفكر بظهور ما يسمى النموذج اللغوي الذي سيتكفل البنيويون بتطويره ليصبح أساس المقاربة النقدية البنيوية، غير أن الحقيقة التاريخية تفرض علينا أن نقر بأن الشكلانيين الروس هم الذين بدأوا بالتحرك في اتجاه التعامل مع اللغة كنظام، و اتخذوا اللغة كنقطة انطلاقهم في تأسيس ما اصطلحوا عليه بعلم الأدب أو الأدبية(Littérarité)،غير أن هذا التوجه الشكلي الجمالي سيعلن انسحابه من الساحة الأدبية بعد أن تولى "ستالين" مقاليد الحكم في روسيا و فرضه ايديولوجيته على الثقافة، فحين سيصمد البنيويون اليساريون و هم الذين سينجحون في إحداث تأثير قوي في المشروع البنيوي و يمهدون لظهور البنيوية التكوينية التي تأثرت بالفلسفة الماركسية و خلاصة النظرة الماركسية للفن تتجلى في مقولتين، الأولى عن البنية التحتية والبنية الفوقية، و معناها كما يقول بليخانوف: "بأن الفن هو مرآة الحياة الاجتماعية"، أي أن الفن بنية فوقية مثل باقي البنى الفوقية خاضع لحتمية البنية التحتية، و الثانية هي العلاقة بين الوعي و الوجود بمعنى أن مضمون الأدب يمثل انعكاسا للحياة المادية و الاقتصادية، يقول ماركس:" إن عالم الإنتاج

المادي يهيمن بشكل عام على تطور الحياة الاجتماعية و السياسية و الفكرية، فليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم بل العكس فوجودهم الاجتماعي يحدد وعيهم". و ليست الفلسفة الماركسية بدورها سوى مادية فيورباخ و مثالية هيجل؛ أي التفسير المادي للوجود و المعرفة، و سوف يؤدي الفكر الماركسي إلى تأسيس بنيوية ماركسية، بريادة "ألتوسير"، و ستؤثر في التيار البنيوي و تثير الكثير من الجدل.

ثم تبلورت البنيوية التكوينية باعتبارها فهما خاصا لوضعية الأدب كنوع من أنواع الوعي الاجتماعي على يد الفيلسوف الهنغاري "لوسيان غولدمان" الذي وجد أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد، بقدر ما تعبر عن الوعي الطبقي للمجتمعات، و بذلك يكون قد جمع بين البنية و الوعي الطبقي تحت مسمى البنيوية التكوينية(Génétique Structuralisme)، و هذه"البنيوية التكوينية، التي تجلت بشكل أساسي على يد غولدمان، تحاول أن تحلل البنية الداخلية لنص من النصوص رابطة إياه بحركة التاريخ الاجتماعي الذي ظهر فيه"36، بمعنى أن الأديب و إن كان فردا لكنه يختزل ضمير الجماعة، حيث تتجلى لديه رؤية الجماعة التي ينتمي إليها و هو ما يسّر له صياغة فلسفة "**رؤية العالم**"(Vision du monde)، و يعني بها "تكوين نسق من الأفكار البالغة الانسجام لدى كل طبقة اجتماعية في ظروف استثنائية تتمكن بواسطتها من بلورة وعيها بالواقع" و هو في هذا المفهوم يصدر عن فلسفة أستاذه "لوكاتش" الذي يربط بين الإبداع و الواقع المعيش، و يطبق هذه النظرية في كتابه "نظرية الرواية" مستلهما مبادئ علم الجمال الهيجلي على تطور الرواية. فالرواية، في نظره، هي نتيجة فنية لوعي متميز للتاريخ. و هكذا يرتد "جولدمان" بالقيمة الجمالية إلى النظام الاجتماعي، حيث يصبح العمل الفني تعبيرا- و ليس انعكاسا- عن وعي الجماعة التي تضم الفنان بوصفه فردا فيها. "و على هذا النحو تجد المشكلة المنهجية حلها على يد "لوتمان" و "جولدمان" و أصحاب هذا الاتجاه الذي يأخذ بعلمية المنهج، دون أن يهمل الإطار الحيوي الذي تتحرك فيه الظاهرة الأدبية"37.

و حين نذهب إلى النقد الحداثي فإننا نستطيع القول أن هذه الحداثة لم تكن صوتا شاردا في الفراغ، إنما كانت قرينة تيارات و مدارس كبرى في الفلسفة و العلوم الإنسانية و الطبيعية، غيرت معرفتنا بالعالم و بالمجتمع و بالفرد. لقد نشطت حركة علمية جديدة مع "إنشتين"(*) و نظريته في النسبية و ساهم المفكرون في وضع ثوابت المجتمع الغربي، من حيث النظام الاجتماعي و الدين و الأخلاق، على محك التساؤل. و قد وافق هذا التحول، في الفكر الفلسفي الغربي، نمو الفلسفة العقلية والمتمثلة في النموذج (العقلي المثالي) والتي تعد من أبرز علامات الطريق في هذه الرحلة، أستطيع أن أفترض، ودون كبير جرأة، أن الكوجيتو الديكارتي، أو التعالي الكانطي، أو النسق الهيغلي ليس سوى تأكيد على مبدأ انتقال كفة الصراع بين قطبي: اليقين / الشك أو الداخل / الخارج ، فمن الوجود أو الكم الذي يقول به أنصار الفلسفة الطبيعية تمّ الانتقال إلى الماهية أو الكيف الذي يقول به أنصار الفلسفة العقلية (المثالية) .

إن الحقيقة التي نلج بها الفكر النقدي الحداثي هي أن النظريات و المفاهيم و الآراء النقدية يجمعها إطار الفكر البنيوي، هذا المنهج الذي استفاض و بسط جناحيه، خلال عقدين من القرن العشرين، على كثير من العلوم الإنسانية و مجالات النشاط الإنساني و منها الأدب، ففي إطار

هذا المنهج يتكرر التأكيد بأن دراسة الأدب يجب أن تكون دراسة علمية موضوعية، و قد كتب "لوتمان" مقالا سنة 1967 بعنوان "يجب أن تكون دراسة الأدب علما" والأمر لا يتعلق فقط بدراسة الأدب بمنهج علمي بل يتجه إلى إنشاء أو تأسيس ما يمكن أن يسمى بعلم الأدب أو الأدبية(Littérarité) بعيدا عن إكراهات المرجع و السياق "يقول الدكتور زكرياء إبراهيم في كتابه "مشكلة البنية": "إن القول بأن للبنيوية رسالة علمية، لأن النشاط الذي تقوم به يندرج تحت باب النظر أو الإبستمولوجيا، إنما هو في الحقيقة قول ناقص... والسبب في ذلك أن البنيوية كما لاحظ الكثيرون، تنطوي على منظور فكري خاص يحمل في طياته انقلابا فلسفيا حقيقيا... لأن من شأن هذا المنظور البنيوي أن يجعل من "الذات" مجرد "حامل"لا ترتكز عليه "البنية" أو البنيات، كما أن من شأنه أيضا أن يحيل "التاريخ"إلى محض تعاقب اعتباطي لبعض "الصور"، أو "الأشكال"38

إن الأطروحة المركزية للبنيوية(Structuralisme)هي أسبقية العلاقة على الكينونة، وأولوية الكل على الأجزاء، فالعنصر لا معنى له إلا بعقدة العلاقات المكونة له، ولا سبيل إلى تعريف الوحدات إلا بعلاقاتها.

في الوقت الذي أنجز العلم ثورة في المنهج و طرائق البحث و أزاح الايديولوجيات، مما أسفر عن عداء البنيوية الواضح للإيديولوجيا و المنفعة، (بل إن البنيوية تزهر عند نهاية الإيديولوجيات)كل ذلك شكل مظهرا من مظاهر الطموح الوضعي للبنيوية"39، وعليه يمكن اعتبار البنيوية، في تاريخ الفكر الفلسفي و النقدي، على أنها صورة حيّة لتراجع الروح الإنسانية، و اختفائها من مسرح صنع التاريخ." تلتقي كل من الوضعية و البنوية في عدائها الشديد للفلسفة التي ترادف هنا الميتافيزيقا. و قد تمخض عن هذا العداء رفض الإيديولوجيا و الاعتداد بنتائج البحث العلمي و فتوحاته المتواصلة؛ ذلك لأن البنيوية وجدت ضالتها في الوضعية المنطقية التي تحصر الفلسفة في اللغة، و تصطنع في تحليلها معطيات المنطق الرياضي..."40 كل هذا أسهم بشكل و بآخر في تقويض أركان النزعة الإنسانية التي بنى صرحها فلاسفة القرن التاسع عشر، و عوضت الإنسان بلغته و هذا ما يعلنونه "من أن اللغة تعبّر عن نفسها من خلال الإنسان" و يرى جرار جينيت(G. Gennette) "أن علم الأدب البنائي يتجنب كل المحاولات التي تنحو إلى اختزال العمل الأدبي، على نحو ما يصنعه التحليل النفسي أو الشروح الماركسية"41.

صحيح أن الدراسات البنيوية اليوم قد أصبحت جزءا من تاريخ الفكر و المعرفة المعاصرة،إلا أنها ما تزال تثير الكثير من المشكلات و خاصة بعد التطورات التي صاحبت هذا المنهج في مختلق المجالات المعرفية، و لعل من الإشكالات العميقة السؤال الابستمولوجي الخاص بالمرجعيات الفلسفية لهذا المنهج خاصة بعد ما جاء الفكر الفلسفي العقلي / المثالي الذي ادعى أن العلم التجريبي قد قلل من قدرة العقل في البرهنة على وجود الحقيقة وسجن معه الذات في المعادلات الرياضية. و عليه يمكن القول أن البنيوية قامت في فرنسا في منتصف الخمسينات على أساس من رفض النزعة الذاتية و بالتحديد الكوجيتو الدكارتي، و مبادئ الميتافيزيقا خاصة بعد أن أعلن برغسون "أن الفلسفة الحقيقية هي الميتافيزيقا، المتجهة نحو الجوهر الداخلي للوجود الحي"42.

و تماشيا مع هذا التوجه طور "جون بول سارتر" مفاهيم الذاتية التي تدور حول الحرية و الفرد و القلق...إلخ، مما جعل موقفه، من العلم، يتسم بالسلبية، و قد عجّل كتاب ليفي ستروس، "الفكر المتوحش"(La Pensée Sauvage)1962، إعلان القطيعة مع كل الفلسفات الذاتية و الوجودية، و وطد صلتها بالفنومنولوجيا(**) على حد ما ذهب إلى ذلك جاكبسون، يقول محددا طبيعة هذا التوجه: "إن دعاة الحركة البنيوية كانوا على صلة وثيقة و فعلية مع الفنومنولوجية في صغتها الهيغلية"[43] صحيح أن هنالك علاقة تؤكدها تلك المناقشات التي دارت حول التطبيق اللغوي للدراسات المنطقية و التي كانت إحدى أهم أعمال "هوسرل" التي نادى فيها بضرورة إقامة علم القواعد الكلي "و مباشرة لعملية التفكير انطلاقا من الأشياء ذاتها"[44]، لا ينكر ليفي ستروس صلاحية الوصف الفنومنولوجي، و لكن يجعل منه خطوة أولى لبلوغ الواقعي، "و إن كانت طبيعة الوصف العياني تختلف عن طبيعة الواقعي ، فالعياني يبقى رغم ذلك يشكل مرحلة أساسية من مراحل التحليل البنيوي لكنه لا يمكن أن يعتبر مرحلة تفسير كافية. فالوصف الفنومنولوجي خطوة ضرورية في التحليل البنيوي لفهم العياني لكن خطوة لا تكشف عن بنية الشيء، لذلك يشترط التحليل البنيوي، خطوة ثانية هي خطوة التحليل الواقعي.

ويقول المفكر الفرنسي "**ميشال فوكو**" في هذا السمت مايلي : "ليست البنيوية – كما نعلم – فلسفة إنما يمكن أن تربط بفلسفات مختلفة ، فقد ربط **ليفي شتراوس** بوضوح منهجية البنيوية بفلسفة مادية الطابع وعلى عكس ذلك قام **جيرو** بربط طريقته الشخصية في التحليل البنيوي بفلسفة مثالية، في حين يستعمل **ألتوسير** مفاهيم التحليل البنيوي داخل فلسفة من الواضح أنها ماركسية الاتجاه ، لهذا لا أعتقد أن بإمكاننا إثبات وجود رابط وحيد وحتمي بين البنيوية والفلسفة"[45].ولقد ظلت آثار الثقافة الفلسفية عالقة بذهن "كلود ليفي ستروس" وهو يمارس أبحاثه ويضع فرضياته الأنتربولوجية، "الشيء الذي جعل "إدوارد ليتش" وهو أحد نقاد البنيوية، يرى بأن ليفي ستراوس كان يتصرف دائما كما لو كان داعية يدافع عن قضية لا عالما يدافع عن الحقيقة العلمية"[46] يؤمن الدكتور"**فؤاد زكريا**" بوجود أساس فلسفي تستند عليه البنيوية، حتى يكتمل مشروع البحث والتنقيب في الخلفيات المرجعية لهذا المشروع النقدي الهام من جهة، وحتى لا يتوقف البحث عن تحقيق أهدافه و الاكتفاء بشهادة أهل الذكر من النقاد القائلين بالعلمية فقط للمشروع البنيوي و لا سيما أعلام البنيوية أنفسهم من جهة أخرى . وتأسيسا على هذه النظرة ، فقد حاور الدكتور "سعيد الغانمي" في نهاية مقاله عن البنيوية الدكتور فؤاد زكريا، الذي أقرّ – كما ذكرت – بوجود أصل فلسفي للاتجاه البنيوي، بل ذهب إلى حد ربطه بالفلسفة الكانطية قائلا : "إن البنائية كانت لها جذور فلسفية أقدم كثيرا من العصر الذي ظهرت فيه – وأهم هذه الجذور، في اعتقادي، هو فلسفة كانط ، فالبنائية – مثل فلسفة كانط – تبحث عن الأساس الشامل اللازماني، الذي ترتكز عليه مظاهر التجربة وتؤكد وجود نسق أساسي ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية للتاريخ"47. و يمكن أن نقول أن المنهج البنيوي سقط في الموضوعاتية و الشكلية، و ذلك بتركيزه على نموذج العلوم الطبيعية، و على اللغة في جانبها الشكلي، فمن أجل إدراك الموضوعية، يجب التضحية بالذاتية، و من أجل بلوغ الحقيقة يجذب حذف الوعي من أجل اللاوعي، و أنه من أجل الوصول إلى القانون و الثبات

يجب إقصاء التاريخ، و قد أقرّ "جان بياجيه" بالتاريخ العلمي للبنيوية وبالتالي فهو يعترف بعلمية المنهج البنيوي.

وإضافة إلى ما سبق ذكره، فهذا التصريح يقرّ بوجود أساس فلسفي تستند عليه الحداثة الغربية، وبما أن البنيوية تعدّ أحد أبرز عناوين أو مشاريع الحداثة الغربية وأكثرها تداولا في مجال النقد، فإن البحث لن يتوقف عند أمر التسليم والاقرار بالمنهجية العلمية للمشروع البنيوي.

يتضح من خلال هذا العرض الوجيز، في خلفيات الفلسفة البنيوية، عن نوع من الكرنفالية الفلسفية التي أصّلت بنية هذا المنهج في مرجعياته المعرفية و مبادئه الفكرية و مقولاته الاجرائية، فقد تزاحمت على بابه مجموع الفلسفات الموضوعية و الوضعية المنطقية و الظواهرية الهيجلية و مبادئ كانط الذاتية.

و في السياق الفكري و الفلسفي لمناهج الحداثة ارتبط النقد **الأسطوري**(La Mythocritique) بالفلسفة الوضعية ممثلة في المنهج النفسي و تحديدا بآراء "يونغ" فيما يخص النماذج العليا(Archétype)، من جهة، و آثار الثقافة الفلسفية لـ:"كلود ليفي ستروس" من جهة أخرى، فالنمط يظهر في حياة الشعوب في شكل ثقافي يعبر عن لاوعي الإنسان من مظاهر كونية لما وقع ضحية هواجس النفس في مواجهة أسئلة الوجود و المصير، فتصور مثلا ما تحت الأرض جحيما يفزعه لأن كل تَحْتٍ في التصور البشري يختزن النقصان و الانحطاط و العذاب، و مقابل ذلك فإن كل فَوْقٍ يعني الارتقاء، و السمو؛ إن الفوق هو الفردوس، أو باختصار "العالم العلوي". و نشأت من هذا التفكير الأنماط الكبرى وفقا للخير و الشر. و لهذه الأنماط قدرة و إمكانية تفسير الثقافات الإنسانية "على أساس عدد من الأساطير الكبرى الغارقة في ميثولوجيا الثقافة القديمة التي ترتبط بنماذج "يونج" العليا، باعتبار أن هذه النماذج تمثل الأبنية العميقة التي تحكم الإبداع الفني و الأدبي بصفة أساسية"[48]. "و لذلك نجد أن الوعي دفع اللاوعي الجمعي إلى التعبير عن نفسه بلغة الرموز، فرقيب الوعي الاجتماعي لاحق هذا اللاوعي و فرض عليه الحظر، و اضطره إلى التحايل، و قد نسيّ الإنسان هذه اللغة لقلة تداولها و لكن لا تكف عن النشاط الانتاجي مادامت آلية من أليات إعادة التوازن للنفس، و هي تبتكر باستمرار أساليب: الأحلام، و السحر، و العلم، و الأدب. و لولا هذه الأنماط لما كان ثمة حلم، و لا سحر، و لا علم، و لا أدب.

يرى يونغ أن الفنان ليس شخصا مريض الأعصاب، بل هو إنسان سوي يعيد صياغة بدقة و تفصيل الأساطير المستمدة من التجارب الشعائرية عند الإنسان البدائي، و تتم هذه الإعادة عن وعي و مرات عن غير وعي من خلال الأحلام، و بالتالي يكون "شعور الأديب مرتبطا باللاشعور الجماعي ارتباطا وثيقا، و يختزن لا شعور الأديب الملكات و الميول الكامنة في الجنس البشري كلّه، و هو الذي ولّد الأبطال الأسطوريين البدائيين، و هذه التجارب تولّد أخيلة فرديّة مشابهة للرجل المتمدن الذي يجد أكثر تعبيراته في رمزية تتجاوز حدود المكان و الزمان، فالطقوس و الشعائر التي كانت تقام في العصور القديمة لم تعد تظهر كما هي في أيامنا، و إن استمر منها بعض البقايا كعيد الربيع، و عيد الشجرة"[49]، و لقد تغلغلت هذه الطقوس في اللاشعور الجمعي على شكل أنماط أولية، و هذا

اللاشعور الجمعي هو التعبير من ناحية عن وراثتنا للمراحل السابقة من حياتنا البشرية الموغلة في الزمن.

و مادام الأدب هو تعبير عن اللاشعور الجمعي للمراحل البشرية القديمة، فهو نظام رمزي بحت يختزن في أعماقه أفكار و مشاعر و أحلام و آمال الإنسانية، و لقد استطاعت مدرسة النقد الأسطوري أن تحتلّ موقعا متميزا من ساحة التحليل النفسي الأدبي، أو كما قال فرويد: "يبدو أن التحليل النفسي قد أصبح في موقع قادر على أن يقول كلمته الحاسمة بالنسبة لجميع الأسئلة الخاصة بالحياة الخيالية للبشر". و تمكنت هذه المدرسة من وضع حدود فاصلة بينها و بين مدرسة فرويد، و مع أن النقد الأسطوري يقرّ بالعقد النفسية التي اكتشفها فرويد، إلّا أنه وسّع مفهوم هذه العقد، معتبراً أن النزوع البشري أكبر بكثير من أن تتحكم فيه الغريزة الجنسية، "و قد اعتمدت هذه المدرسة في تثبيت نظريتها على الأساطير التي بيّنت أنها لا تنصاع إلى الفرويدية إلّا في جزء منها، فالأساطير سماء بلا نهايات أو حدود، و هي لا تقبع خلف الخيال الأدبي فقط، و إنما تتعداه إلى الخيال العلمي الذي منه نهضت العلوم الحديثة، فخلف كل اكتشاف علمي كانت أسطورة في الظلال"[50].

في أحيان كثيرة يكون تقييم الكلمة المجازية يتصل بأطوار اللغة الأولى حيث كانت المشاعر و الخيالات و الأحلام تشكل معادلا حقيقيا للطبيعة و أحوالها. "و من هنا نفهم لماذا الاصرار الملح على ربط الفنون – و الأدب منها فن- بالميثولوجيا و الماضي السحيق كله، و لماذا نقبل محاولات يونج لربط الحلم بالأسطورة على أساس وجود علاقة حقيقية بينها و بين العقل الباطن الجماعي"[51]، و من هنا كان المبرر لولادة "**المنهج الأسطوري**"، والمنهج الأسطوري من تلك المناهج النّقدية التي قدّمت نفسها أداةً تملك مفاتيح النّص الأدبي، وأيّاً كان الجدل الذي دار حول هذا المنهج، الذي يتراوح بين قبول ورفض، فقد وجد هذا المنهج أنصاراً من الذين يدعون إليه، واستطاع أن يقدّم تفسيرات وتخريجاتٍ مقنعة للنصوص التي عالجها.

و يمكننا ان نقرر باطمئنان أن ظهور هذا المذهب في النقد كان ثمرة من ثمرات توطيد العلاقة بين الأدب و العلوم الإنسانية و على رأسها: التحليل النفسي و الأنثروبولوجيا و لا سيما علم الأديان المقارن.

إنه، في أبسط التعابير، منهج يهتّم بهذه الظاهرة الأدبية التي تتعامل مع الأسطورة بشتى أنواعها، فنتج عن ذلك ما نسميه بمنهج "النقد الأسطوري(La Mythocritique).. و ما النقد الأسطوري إلا واحد من المناهج النقدية المهتمة بذلك، حيث يلامس النص الأدبي فيبحث بداخله عن تجليات العناصر الأسطورية، و يبرز أهم مطاوعاتها، و من ثم يرصد الإشعاع الناتج عن توظيفها في النص الإبداعي سواء كان شعرا أم نثرا.

و منهج النقد الأسطوري لصاحبه "بيير برونيل" يعتبر من أحدث المناهج النقدية على الساحة الغربية و العربية معا، حيث وضعه صاحبه سنة 1992، و يعتمد على ثلاث خطوات إجرائية على التوالي: التجلي(Emergence) - المطاوعة (Flexibilite)– الإشعاع (Irradiation) .

يبدو من خلال ما تقدمه أن دور النقد الأسطوري واضح وجلى وهو إيجاد الجديد في العمل الأدبي من خلال ما لحق بالأسطورة الأولية من انزياح يفرضه العصر ومتطلباته.

يمثل العالم الأنثروبولوجي كلود ليفي ستروس المذهب البنيوي في تحليل الأسطورة حيث أقر أنه مولوع بالبنيوية قائلاً و من المحتمل أن يكون عقلي قد انطوى على شيء ما يرجح أنني كنت على الدوام ما أنا عليه الآن من نزعة بنيوية ..إنها البحث عن الثابت أو العناصر الثابتة ضمن سلسلة فوارق مصطنعة"(52)، حيث "أخذ بمفهوم علاقات الوظائف وجمع الأساطير بناء عليها ووضح كيف تنوعت الأساطير من مصادرها الأساسية إلى روايات متعددة"[53].

هذا و قد اعتمد ليفي ستروس التحليل البنيوي للأسطورة على أساس عدة منطلقات استفزته شخصيا منها ما اعترف به إزاء ما توصلت إليه الألسنية في مقالة مكتوبة سنة 1952و تشكل الفصل الرابع من "الأنثروبولوجيا البنيوية" و التي جاء فيها "إننا نوجد نحن الأنثروبولوجيين في وضع حرج بإزاء الألسنيين... بدا لنا فجأة الألسنيين أخذوا يتملصون منا، فرأيناهم ينتقلون إلى الجهة الأخرى من الحاجز الذي يفصل العلوم الدقيقة و الطبيعية عن العلوم الاجتماعية و الإنسانية، و الذي اعتقدنا زمنا طويلا ان عبوره متعذر.. إننا نريد أن نتعلّم من الألسنيين سرّ نجاحهم، ألا يسعنا نحن أيضا أن نطبق على هذا الحقل المعقد الذي تدور فيه أبحاث القرابة، التنظيم الاجتماعي، الدين، الفلكلور، تلك المناهج الصارمة التي تبرهن الألسنية كل يوم عن فعاليتها؟"[54].

هذا من جهة، ومن جهة أخرى استفزته كذلك تلك المصادفات المتكررة في الأساطير عبر أنحاء العالم والتي أثارت تساؤلات عديدة، عند ليفي شتراوس، حيث خلص في النهاية إلى أن " الجانب المهم على رأيه يتمثل في العلاقات المضمرة في ثناياها، أو بالأحرى يتمثل في "بنيتها الخاصة" فالأسطورة في نظره تعد مقالا من المقالات يلزم لفهمها أن نقارنها بغيرها من الأساطير نظرا لأنه يراها أشبه بصورة محسوسة قابلة للمقارنة والتجديد""[55]

و قد استمد ليفي ستروس أفكاره المتعلقة بمنهجه البنيوي من مصادر متنوعة أهمها فرويد الذي يرى في الأساطير تعبيرا عن رغبات لا واعية.

و بالإضافة لجهود ليفي ستروس، يعد العالم الكندي "نورثروب فراي" من أهم نقاد هذا الاتجاه في الغرب، و اهتمامه بالأسطورة نابع من أهمية وظيف الأسطورة؛ إذ يقول: " تتعدى وظيفة الأسطورة الإبلاغ لذاته إلى محاولة تفسير بعض مميزات المجتمع التي تنتمي إليه، كأصل القانون و الطوطم و الطبقات الحاكمة و المؤسسات الاجتماعية"[56] و قد تجسدت جهوده من خلال كتابه "تشريح النقد" الذي نشره سنة 1957، و الذي يرجح أن تكون تسمية النقد الأسطورة- أطلقت لأول مرة من خلاله- ففي المقالة الثالثة من هذا الكتاب يشرح فراي المقصود بالنقد الأسطوري و قد وضع عنوانا لهذه المقالة هو(Architypal Criticesm: theory of myths) فهو يرى الأنماط الأولى ماهي إلا أساطير لابد أن تتجلى في الأدب. ومهمة النقد الأدبي هي الكشف عن هذه الأنماط و إظهار مدى الانزياح و التعديل و الانقطاع و التغيير و أساليب الأداء الجديدة التي خضعت لها، "فكل نقد أدبى لابد أن يكون نقدا أسطوريا مادام الأدب فنا مجازيا، و مادام المجاز يرجع إلى الأنماط الأولى"[57].

و نظرا للأخطاء المنهجية التي وقع فيها التوجه البنيوي، جاءت ما بعد البنيوية "لتصحح تلك الأخطاء و أبرزها الصنمية النصية، و موت المؤلف، و إهمال حركة التاريخ، فكانت هذه الاتجاهات ردّ فعل حاد على هذا الانغلاق النصي، و تمثلت بأربع نظريات نقدية لمرحلة ما بعد البنيوية هي القراءة و

التلقي، و التفكيك، و السيميولوجيا، و أن لها جميعا الدور الأكبر في الخروج إلى فضاء جديد للمقاربة النقدية المعاصرة"[58] و "إذا علمنا أنه ما من نظرية نقدية إلّا و بنيت على خلفية فلسفية و فكرية؛ فالنقد المضموني، مثلا، بني على الفلسفة الماركسية، و النقد الشكلي استند إلى الوضعية المنطقية"[59]، فإن من حقنا أن نتساءل عن الجذور الفلسفية التي بنيت عليها استراتيجية(Stratégie) التفكيك (Deconstruction)، على الرغم من اعتراف منظر التفكيك الأول جاك دريدا (Jacques Derrida)، بأن التفكيك ليس منهجا.

تأسست استراتيجية التفكيك، بوصفها "طريقة للنظر و المعاينة إلى الخطاب، و هو يقف إلى الجانب الآخر من الطروحات التاريخية و السوسيولوجية و السيكولوجية و البنيوية الوصفية، هدفه تحرير شغل المخيلة، و افتضاض آفاق بكر أمام العملية الإبداعية.

"لقد تأسست استراتيجية التفكيك على رفض الميتافيزيقيا الغربية، التي هي في نظر دريدا أيديولوجيا المجموعة العرقية الغربية(*)، قصد تقويض التصور الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية، و القائم على تكريس المقابلات الثنائية مثل: الكلام/ الكتابة، و الحضور/ الغياب، و الواقع/ الحلم، و الخير/ الشر، و غيرها، و من ثم اجتراح مفاهيم ثورية جديدة مثل: الاختلاف(Différence)، الذي يعني المغايرة و التأجيل(Logocentrisim)"[60]، إذا فاستراتيجية التفكيك محاولة جادة لتفادي المقابلات التي ميزت الفكر الغربي، بدءا من أفلاطون و وصولا إلى دي سوسير، لتقيم في الأفق المغلق لهذه المقابلات استراتيجية بديلة "للقراءة و الكتابة"، أو في مقابلة النصوص"[61]، و من هنا يفهم التفكيك بأنه ليس نظرية عن اللغة الأدبية و إنما طريقة معينة في قراءة النص الأدبي قراءة تتحرر من أسر البنية و النظام، أي "إعادة قراءة خطابات تقلب نظام النقد القائم على فكرة أن أي نص يمتلك نسقا(Système) لغويا أساسيا بالنسبة لبنيته الخاصة، التي تمتلك وحدة عضوية، أو نواة ذات مدلول قابل للشرح"[62]، و تقف التفكيكية ضد اتجاه الفكر الغربي في التمركز حول العقل(Logos) عن طريق رفض النسق اللغوي، و هي بتأكيدها التعدُّد و الاختلاف، و إلغاء الحضور و التعالي، إنما تهدف إلى تقويض نماذج الحضور، مما يسمح بظهور بدائل حضارية و فكرية و فلسفية تختلف عما أرسته الميتافيزيقا الغربية"[63]. و قد وطد نيتشه (Nietchge)، بفلسفة الشك، أركان النظرية التفكيكية، "التي تمتاز بالثورية الشاملة والطموح الجامع، في ثقافة عصره، وهي ثقافة تقوم على الإيمان بقيم كان نيتشه يدعو معاصريه إلى أن يتخلصوا منها وأن يستبدلوا بها ما هو خير منها، لأنها في نظره، قيم انحطاط وحياة تميل إلى الانطفاء. و هي قيم النصرانية، والتشاؤم والعلم، واخلاقية الواجب، والعقلانية، والاشتراكية، والديمقراطية، وغيرها"[64].

و نستطيع القول أن التفكيك من جهة أخرى، يعدّ امتدادا لفلسفة "كانط" الذي يقطع التفككيون معه شوطا كبيرا في تأكيده للذات، إن فشل المشروع البنيوي في تحقيق المعرفة باتباع المنهج العلمي دفع نقاد ما بعد البنيوية(Post-Modernism) إلى الارتماء في احضان الذات الكانطية، مما يعني عودة إلى ما يشبه رومانسية نهاية القرن الثامن عشر و هذا ما يبرر الحضور الرومانسي داخل معسكر التفكيك، ثم يتخطونه حينما يدخلون مرحلة الشك في فشل كل من الذات و العلم في تحقيق المعرفة اليقينية، إذن "فالتفكيك استراتيجية تنطلق من موقف فلسفي مبدئي قائم على

الشك. و قد ترجم التفكيكيون هذا الشك الفلسفي نقدا إلى رفض التقاليد، رفض القراءات المعتمدة، رفض النظام و السلطة من ناحية المبدأ"[65]، و مادام التفكيك يرفض كل المدارس النقدية السابقة فإنه من التناقض المرفوض القول بتأثر هذا المنهج بمذاهب أو مدارس نقدية سابقة عليه. إذن فهو منهج قائم على تدمير كل النظريات و المذاهب بحثا عن المنابع الأولى للمعرفة و الإنشاء الأول للكينونة، هذا من حيث المبدأ لكن التأمل في المنهج بعين التحقيق، يثبت عكس ذلك و يؤكد على مدى اعتماد التفكيك على النظريات كل النظريات النقدية من الرومانسية إلى البنيوية.

"إن ذات كانط كانت البديل لسيطرة المذهب التجريبي ثم فشله في تحقيق المعرفة اليقينية. من هنا تحولت الفلسفة الألمانية المثالية إلى تأكيد أهمية الطرف الآخر للثنائية المعروفة الذات/الموضوع"[66]، و من هنا يمكن القول أن هذه الثنائية هي البديل المريح و المعقول لفهم القراءة في أبعادها الجديدة.

تعود أصول الدراسات والأبحاث النقدية التي قامت بها مدرسة كونسطانس إلى خلفية مرجعية استقت مفاهيمها و آلياتها التحليلية من المقاربة الظاهراتية عند كل من "هوسرل" و "هايدغر" و"إنغاردن" التي اعتبرت العمل الأدبي هيكلا أو خطاطة لا تكتمل إلا بتأويل المتلقي، أو متوالية من الممكنات تتيح للمتلقي الخيار بينها. ومن النظريات الجمالية التي تفرعت عن حلقة «براغ» وخصوصا تلك الأعمال التي قام بها كل من موكاروفسكي و فوديكا، كما ترجع هذه المفاهيم إلى النقد البنيوي بمختلف اتجاهاته و كذلك إلى نظرية غادامير الهيرمينوطيقية و إلى سوسيولوجيا الأدب.

"ترتبط المناهج النقدية بأصول معرفية تمتد بجذورها إليها و تنبع منها، و إذا كانت الفلسفات الوضعية و التجريبية هي الظهير الفلسفي للمناهج العلمية و الموضوعية كالبنيوية، فإن نظرية التلقي تتحدر من الفينومينولوجيا أو الفلسفة الظاهراتية المعاصرة"[67]

لقد كانت النزعة **الوضعية** (Positivisme) تولي العناية **للموضوع** نافية أي دور للذات (الوعي المُدرِك) في تشكيل موضوعات أو محتويات الموضوع (العالم المُدرَك). و كانت النزعة **المثالية (**ديكارت، كانط، فخته...**)** تعلي من شأن **التصورات الذاتية** على حساب المعطيات الموضوعية. و لهذا ظهرت الفلسفة الظاهرتية(*) عند "هوسرل" لكي تعيد النظر في العلاقة القائمة بين الذات و الموضوع منادية بالعودة إلى الأشياء في ذاتها، ملحة على أن الذات المدركة تتسم بوعي قصدي إيجابي و أن الموضوع لا يعرب عن قيمته أو حقيقته إلّا على نحو ما يعينه في أفعال وعيها".[68] و موقف آخر يمثله "كادامير"، فهيرش مثلا الذي لا يخفي تأثره الشديد بظاهراتية هوسرل. يذهب إلى القول إن الرأي الذي يؤكد أن معنى عمل أدبي ما يطابق مقاصد المؤلف لا يستلزم بالضرورة القول بأن التأويل الممكن للنصوص يعد تأويلا أحادي الجانب، وذلك لإمكانية قيام التأويلات المتعددة و المختلفة للنص الواحد شريطة أن تتحرك كلها داخل نسق نمطي من التوقعات و الاحتمالات التي تلتقي مع معنى المؤلف.

و تعد الفلسفة الظاهراتية أحد أهم الأسس الفلسفية التي رفدت نظرية التلقي إلى جانب الهيرمينوطيقا والسيميائيات...إلخ. و قد شغل التعارض بين النزعتين المذكورتين "رومان انجاردن" (Roman Ingarden) باعتباره أحد تلامذة هوسرل فذهب إلى أن العمل الأدبي (الموضوع) لا يكتسب

قيمته أو معناه إلا بواسطة فعل التحقق الذي ينجزه المتلقي (الذات)؛ لأن العمل الفني موضوع قصدي صادر عن المبدع، و أن فعل التحقق نشاط قصدي ينجزه المتلقي. و العلاقة بين الموضوع القصدي للعمل و النشاط القصدي للمتلقي تؤدي إلى انتاج الموضوع الجمالي. "و قد عمق "إيزر" هذا التصور حين اعتبر أن أساس التفاعل يبنى بالدرجة الأولى من خلال ملء مواقع اللاتحديد. بدليل أن هذه الأخيرة هي التي تحث المتلقي على التفاعل "[69].

يذهب "إنغاردن" إلى أن العمل الأدبي هو موضوع قصدي خالص و تابع لغيره، بمعنى أن هذا العمل يعتمد أساسا على حدث الوعي لوجوده أو تحققه، و في هذا الإطار يميز بين نوعين من الموضوعات: موضوعات واقعية محددة بشكل عام، و موضوعات أخرى مثالية تتسم بالكلية وبعدم الاستقلال بذاته، ومن ثمة يرى أن الموضوعات الواقعية ينبغي فهمها أما الموضوعات المثالية فينبغي تكوينها، وفي مقابل هذا يؤكد أن العمل الفني بحكم اتسامه بالقصدية ينقصه التحديد الكامل لذلك يختلف عن النموذجين السابقين. "إن مواقع اللاتحديد التي يتسم بها العمل الأدبي تجعل موضوعه القصدي مفتوحا وغير قابل للانغلاق"[70].

و إذا رجعنا إلى مدى استفادة "إيزر" من هذا الباحث الظاهراتي نجد أن العمل الأدبي عنده قطبين هما: **قطب فني** هو نص المؤلف (الموضوع القصدي)، و **قطب جمالي** هو التحقق الذي ينجزه المتلقي (النشاط القصدي)، و التفاعل بين القطبين هو ما ينتج المعنى (الموضوع الجمالي).

و يذهب "هيرش"، الذي لا يخفي تأثره الشديد بظاهراتية هوسرل، إلى القول إن الرأي الذي يؤكد أن معنى عمل أدبي ما يطابق مقاصد المؤلف لا يستلزم بالضرورة القول بأن التأويل الممكن للنصوص يعد تأويلا أحادي الجانب، وذلك لإمكانية قيام التأويلات المتعددة و المختلفة للنص الواحد شريطة أن تتحرك كلها داخل نسق نمطي من التوقعات و الاحتمالات التي تلتقي مع معنى المؤلف.

و يعني هذا أن "هيرش" لا ينكر أن الأعمال الأدبية قد تفيد أشياء مختلفة لدى مجموعة من القراء و في أوقات و لحظات قرائية مختلفة، غير أن هذه المسألة في نظره تتعلق عل نحو خاص بدلالة العمل أكثر مما ترتبط بمعناه، وذلك لأن دلالات النص تختلف من فترة تاريخية إلى أخرى، بينما تضل معانيه ثابتة و قارة، الشيء الذي يثبت أن المؤلفين يصنعون المعاني بينما القراء يحققون الدلالات([71]).

إن المنطلقات المركزية لنظرية الهرمينوطيقا هي الفهم النصي في بعده الخفي والمتجلي والوجودي والعدمي وكل ما يشكل توترا بين العالم والأرض. إن معضلة الفهم حسب عالم الهرمينوطيقا هي معضلة وجودية، وتجنبا لسوء الفهم الذي يمكن أن نقع فيه في تأويلنا للخطابات الدينية والعلمانية إنما يثيرها التباعد الحاصل بين الزمان والنص ونقطة البدء حسب جادامير "هو الاهتمام بما يحدث بالفعل في العملية بصرف النظر عما ننوي أو نقصد. و لم يتوقف قيام نظرية القراءة و التلقي علي فلسفة الظواهر (الفينومينولوجيا) فقط، و إنما تعدى ذلك إلى الهيرمينوطيقا (Herméneutique)على أساس من كون اللغة وسيط حيوي يحكم الصلة بين المؤلف و القارئ. فقديما عمل الفيلسوف و العالم الألماني فريدريك شلايرماخر على إخراج الهيرمينوطيقا من كنف اللاهوت و أرسى تصوره لها "على أساس أن النص عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى

القارئ، و بالتالي فهو يشير – في جانبه اللغوي – إلى اللغة بكاملها. و يشير في جانبه النفسي إلى الفكر الذاتي لمبدعه"[72]

إنما العبرة من ذلك هو تجاوز إطار المنهج العلمي المنظم وذلك بالاستيعاض عنه بالبحث عن الحقيقة وهذا تجل فلسفي وتاريخي محض. ومفهوم تحليل الحقيقة بدا يطفو من هذه الزاوية، وتأويل النص التاريخي والفني أو حتى الفلسفي لا يراد منه المتعة الجمالية والاستيطيقية بل تعني تجربة تلقي العمل بدون أن ننفصل عن وعينا العادي لندخل في دائرة الوعي الفني الذي نحتكم إليه، هذا التلقي ليس متعة جمالية إذن بل هي عملية مشاركة وجودية تقوم عل الجدل بين المتلقي والعمل الذي لا يبدو منفصلا عن عالمنا المعيش فلا ننفصل عن ذواتنا في الفهم بل نقوي حضورنا في النص من خلال ما فهمناه من تجربة فنستحضرها وهذا يشكل بدوره انصهارا وحاصلا جديدا في المعرفة التي ستساعدنا بشكل اعمق في عملية الفهم والتأويل و هنا يتناسل الفهم في التأويلات والتفسيرات (بصيغة الجمع).

و هكذا يختلف الأدب و النقد تبعا للفلسفة التي يصدران عنها، و يتضح لنا أن أي صياغة نقدية إجرائية كانت أو نظرية تنبع من فلسفة معينة إن لم تكن ممزوجة بإيديولوجية، تأخذ في اعتبارها الإنسان، بوصفه فاعلا، سواء كان مبدعا أو مستقبلا، هذه النظريات النقدية تتأسس على خلفيات فلسفية تضبط مسارها و توجه جهودها في تحديد معاييرها في بناء التصور النقدي الناجع في عملية قراءة الأعمال الأدبية و كشف عن مضمون قيمها العالية في تكريس غايات الفن الكبرى للأدب في الدعوة إلى الحق و الخير و الجمال.

الهوامش:

---

(1)- عبد المالك مرتاض: **نظرية النقد**، دار هومة للطباعة و النشر- الجزائر،2002، ص: 226.

([2]) - **الموسوعة الفلسفية**، بإشراف روزنتال، تر: سمير كرم، مراجعة: صادق جلال العظم و جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة و النشر- بيروت، ط1، 1974، ص: 309.

([3]) – محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبيالحديث**، دار الثقافة، دار العودة – بيروت، 1973 ص: 13.

([4]) - زكريا إبراهيم: **دراسات في الفلسفة المعاصرة**، دار مصر للطباعة، مصر، 1968، ص: 277.

([5]) – ديفدديتش: **مناهج النقد الأدبي**، تر: محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر- بيروت، 1967، ص: 41.

([6]) - أرسطوطاليس: **فن الشعر**، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة- بيروت، ط2، 1973، ص: 18.

([7]) - عز الدين إسماعيل: **مناهج النقد الأدبي بين المعيارية و الوصفية**، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير 1981، ص: 15.

([8]) - إحسان عباس: **فن الشعر**، دار صادر- بيروت، دار الشروق- عمان، ط1، 1996ص: 15.

([9]) - شوقي ضيف: **في النقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط5، 1962.، ص: 31.

([10]) – حسين مروة: **النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية**، دار الفارابي- بيروت، 1978، 1/ 874.

([11]) - سعيد عدنان: **الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي**، عند العرب في العصر العباسي، دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1987، ص: 44.

([12]) - إحسان عباس: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ط2، 1978 ص: 48- 49.

([13]) – الجاحظ: **الحيوان**: تح: عبد السلام هارون، شركة مكتبة و مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده بمصر، ط2، 3/ ص: 131- 132.

([14]) - قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي- مصر، ط1، 1948، ص: 11.

([15]) – حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء و سراج الأدباء**، تح: محمد الحبيب بن الخوجة- تونس، 1966، ص: 89.

([16]) – حسام الخطيب: **الأدب الأوروبي**، تطوره و نشأة مذاهبه- دمشق، 1972، ص: 09.

([17]) - محمد مندور: **النقد و النقاد المعاصرون**، مطبعة نهضة مصر الفجالة - القاهرة، (د.ط)، ص: 228.

([18]) - إيليا الحاوي: **الرومنسية في الشعر الغربي و العربي**، دار الثقافة للنشر و التوزيع، بيروت – لبنان، ط2، 1983، ص: 20.

([19]) - المصدر نفسه، **الرومانسية في الشعر الغربي و العربي**، ص: 10.

([20])- **الموسوعة الفلسفية المختصرة**، تر: فؤاد كامل و آخرون، مكتبة الأنجلو المصرية- 1963، ص: 266.

([21]) - Raymond Aron: Les étapes de la pensée sociologique / Ed; Tel Gallimard1976; pp86-87 .

([22])- تيري إيجلتون: **نظرية الأدب في القرن العشرين**: ترجمة و تقديم محمد العماري- إفريقيا الشرق، 1996، ص:07.

([23])- سيد عدنان: **الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي**، دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1987، ص: 19.

([24])- ينظر **امانويل كانط**: تر: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات للنشر- الكويت، ط1، 1977،ص: 264-269.

([25])- على جوّاد الطاهر: **مقدمة في النقد الأدبي**، المؤسسة العربية للدراسات و النشر- بيروت، ط1، 1979، ص: 22.

([26])- المرجع السابق، محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، ص: 304.

([27])- ينظر عبد الرحمن بدوي: **دراسات في الفلسفة الوجودية** ، دار الثقافة- بيروت، ط3، 1973، ص: 18.

([28]) - حميد لحمداني: **الفكر النقدي الأدبي المعاصر**، مناهج و نظريات و مواقف، ، مطبعة أنفو- برانت12، الليدو- فاس، ط2، 2009، ص: 118.

([29])- نهاد التكرلي: **اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر**، الموسوعة الصغير36، وزارة الثقافة و الفنون، 1979، ص: 91.

([30])- جون بول سارتر: **ما الأدب**؟، تر: محمد غنيمي هلال، دار العودة- بيروت، 1984، ص: 14.

([31])- المرجع نفسه، ص: 5- 7.

([32])- **مقدمة في النقد الأدبي**، ص: 22.

([33])- عبد العزيز حمودة: **المريا المحدبة**، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة و الآداب- الكويت، إبريل/نيسان 1998، ص: 180.

([34])- المرجع نقسه، **المرايا المحدبة**، ص: 183.

([35]) - عبد العزيز حمودة: **المرايا المحدبة**، ص: 222.

([36])- جمال شحيّد: **البنيوية التكوينية**، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار التكوين، دمشق- سوريا، ط1، 2013، ص: 14.

([37])- عزالدين إسماعيل: **مناهج النقد الأدبي بين المعيارية و الوصفية**، مجلة فصول، العدد 68/شتاء- ربيع 2006، ص: 27.

(*)- و قد تأكد فشل العلم-الحقيقة- عندما أعلن أينشتين نسبية الأحكام في نظريته النسبية بتأكيد غياب اليقين الموضوعي. و باختصار هو نهاية اليقين، و نهاية الانسجام المطلق بين الذات العارفة و بين موضوع القيمة.

([38]) - زكريا إبراهيم: **مشكلة البنية**، مكتبة مصر، (د. ت)، ص: 25.

([39])- أحمد يوسف: **القراءة النسقية**، سلطة البنية و وهم المحايثة، الدار العربية للعلوم – ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ض: 49.

([40])- المرجع السابق، أحمد يوسف: **القراءة النسقية**، ص: 60.

(*)- إن كانط يؤكد استقلالية الفن، و يرفض كل محاولة لربطه بأهداف ذات تبعية: سواء علينا أكانت تعليمية، أم دينية، أم سياسي، أم تجارية.

-(41)Genette. Structuralisus and Literatur. Wissenschafi.cf. XtStructuralsmusinderlitealur

- 42 Koin, 1972,p. 79.

(42)- ساخاروقا: **من فلسفة الوجود إلى البنيوية**، تر: أحمد برقادي، دار دمشق، ط1، 1984، ص: 07.

(**) الخلاف المركزي في مفهوم اللغة بين الظواهرية و البنيوية، ففي الوقت الذي تركز فيه الظواهرية على المعنى تهتم البنيوية بالشكل.

([43]) - جاكبسون: **العلاقة بين علم اللغة و العلوم الأخرى**، تر: انطوان المقدسي، مجلد 2، مطبعة جامعة دمشق، 1976، ص: 242.

([44])- جان غراند: **المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا**: تر: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم- ناشرون، لبنان، ط1، 2007، ص: 46.

([45])- جاكبسون: **العلاقة بين علم اللغة و العلوم الأخرى**، تر: انطوان المقدسي، مجلد 2، مطبعة جامعة دمشق، 1976، ص: 242.

([46])- الزواوي بغوره: **المنهج البنيوي**، بحث في الأصول و المبادئ و التطبيقات، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2001، ص:54.

(47)- بشرى موسى صالح: **نظرية التلقي**، أصول... و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1، 2001، ص: 32.

([48])- صلاح فضل: **مناهج النقد المعاصر**، أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي، القاهرة- مصر، ط4، 2005، ص: 52-53.

49)- إبراهيم فضل الله: **علم النفس الأدبي**، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، 2011، ص: 108

([50])- حنا عبود: **النظرية الحديثة و النقد الأسطوري**، منشورات اتحاد الكتّاب العرب- دمشق، ط1، 1999، ص: 130.

([51])- أحمد كمال زكي: **دراسات في النقد الأدبي**، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، ط2، 1980، ص: 175.

([52])- كلود ليفي ستروس: **الأسطورة و المعنى**، تر: صبحي حديدي، دار الحوار- سوريا، اللاذقية، ط2000، ص:10.

([53]) – المرجع نفسه: **الأسطورة و المعنى**، ص، نفسها.

([54]) - عبد الله الغذامي: **الخطيئة و التكفير**، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1985،ص: 34

([55])- ليونارد جاكسون: البنيوية في طورها الفرنسي، تر: ثائر الذيب، مجلة النقد 1422، مأخوذة عن مجلة الآداب الأجنبية، العدد 106- 17،ربيع و صيف2001،(Arabia. Cmo).

([56])- إدموند ليتش: **بنية الأسطورة**، كلود ليفي شتراوس و التحليل البنيوي للأسطورة، تر: ثائر الذيب، مجلة عالم الكويت، العدد397، تشرين الأول/ أكتوبر، 1996، ص: 35.

([57])- حنا عبود: **النظرية النقدية الحديثة و النقد الأسطوري**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999، ص:87

([58])- نورثروب فراي: طريق الإسراف، **الأسطورة و الرمز**، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، 1980، ص: 02- 09.

([59])- الربيع ميمون: **نظرية القيم في الفكر المعاصر**، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، (د. ط)، الجزائر،1980، ص: 88.

([60])- أنظر، نصرت عبد الرحمن: **في النقد الحديث**، دراسة مذاهب نقدية حديثة و أصولها الفكرية، مكتبة الأقصى- عمان، 1979، ص: 79.

(*)- لقد تحيزت المتافيزقيا الغربية بدءا من أفلاطون (و الميتافيزقيا في نظر دريدا أيديولوجيا المجموعة العرقية الغربية)، انظر: د/ بسّام قطوس: _ç__إستراتيجيات القراءة، التأصيل و الإجراء النقدي، عالم الكتب، القاهرة، ط2، (د. ت)، ص: 30.

([61])- انظر جاك دريدا، **الكتابة و الاختلاف**، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، 1988، ص: 61.

([62])- انظر: جاك دريدا: **الاستنطاق و التفكيك**، مجلة الكرمل، ع17، 1985م، ص: 56.

([63])- خوسيا ماريا: **نظرية اللغة الأدبية**، تر: حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب، 1992.ص: 147.

(64)- عبد الله إبراهيم و آخرون:**معرفة الآخر**، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص: 112.

([65])- المرجع السابق، عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة**، ص: 306.

(66)- نفسه، **المرايا المحدبة**، ص: 307.

(67)- المرجع السابق، بشرى موسى صالح: **نظرية التلقي**، ص: 33- 34

(68)- سعيد عمري: **الرواية من منظور نظرية التلقي**، منشورات مشروع البحث النقدي و نظرية الترجمة- فاس، ط1، 2009، ص: 25.

(*)- تفيد فلسفة الظواهر أو **الفنومنولوجيا** كما يعرفها فرنسوا ليوتار "دراسة الظواهر المتجلية، لأول وهلة، أمام الوعي، كما هي قصد تحليلها و تتبع خصائصها، من خلال ما يُعرف بقاعدة التوجه نحو الأشياء نفسها بعيدا عن الأحكام الذاتية أو النظرة المسبقة التي من شأنها أن تحولدون بلوغ حقيقة الأشياء". و هي الفلسفة التي تحكم طبيعة المنطق العلمي في العصر الحديث، و التي تتميز بحذفها للجانب الميتافيزيقي الغيبي في دراسة الأشياء و تركيزها على الجوانب التي تتجلى للإدراك على الظاهر في لحظة معينة.

([69]) - المرجع نفسه، ص: سعيد عمري: **الرواية من منظور نظرية التلقي**، ص: 26.

([70]) - انظر إيزر: **فعل القراءة**، ترجمة حميد لحميداني و الجيلالي الكدية، مكتبة المناهل- فاس، ص: 102 _ 103

([71])- تيري إيجلتون : **نظرية الأدب في القرن العشرين**: ترجمة و تقديم محمد العماري _ إفريقيا الشرق، 1996، ص:

(*)- تفيد فلسفة الظواهر أو **الفنومنولوجيا** كما يعرفها فرنسوا ليوتار "دراسة الظواهر المتجلية، لأول وهلة، أمام الوعي، كما هي قصد تحليلها و تتبع خصائصها، من خلال ما يُعرف بقاعدة التوجه نحو الأشياء نفسها بعيدا عن الأحكام الذاتية أو النظرة المسبقة التي من شأنها أن تحول دون بلوغ حقيقة الأشياء". و هي الفلسفة التي تحكم

طبيعة المنطق العلمي في العصر الحديث، و التي تتميز بحذفها للجانب الميتافيزيقي الغيبي في دراسة الأشياء و تركيزها على الجوانب التي تتجلى للإدراك على الظاهر في لحظة معينة.

([72])- حامد نصر أبو زيد **الهرمنيوطيقا و معضلة تفسير النص**، مجلة فصول، م1، ع3،1981، ص: 145.

تجليات المعنى الروحاني في قصيدة الغزل العذري

د. مسعود وقاد

جامعة الشهيد حمه لخضر - الوادي

ملخّص:

هذا المقال هو محاولة للإحاطة بالمظاهر الروحانية في قصيدة الغزل العذري التي امتصّت نسوغها من بوادي الجزيرة العربية إبّان عصر بني أمية، وتعدّ تلك المظاهر أكثر خصائص الشعر العذريّ بروزا. وهي: الحسّ النوستاليجي (الحنين إلى الزمان والمكان والمرأة)، وظاهرة طيف المحبوب، والحديث عن نوح الحمام ، وظاهرة الوشاية، والرضا بالقليل من المحبوب، وظاهرة الشعور بالقهر.

Abstract:

This article tries to encompass the spiritual aspects in the poem of platonic love poetry which was deep-rooted all over the countryside of the Arabic peninsula during the Umayyad period. Those aspects are considered as the most prominent features of Platonic love Poetry which are : the nostalgic sense (the nostalgia for the time , space & woman), the phantom of the beloved phenomenon , the talk about the pigeons' lament, the slander phenomenon, the settling for less from the beloved , and the feeling of oppression phenomenon...

يقصد بالغزل العذري ذلك الضرب من النتاج الغزلي الذي تشيع فيه حرارة العاطفة، ويصوّر خلجات النفس وفرحات اللقاء، وآلام الفراق، يغلب فيه الاحتفاء بجاذبية المرأة، وسحر نظرتها، وقوّة أسرها على جمالها الجسدي، ويتّصف بالالتهاب المستمرّ والديمومة اللازمة ، يقتصر فيه الشاعر أغلب الأحيان على امرأة واحدة لا منقلب له عنها طول حياته.

وقد اشتهر بهذا الضرب من الغزل شعراءُ من قبيلة بني عُذرة حتّى قيل: الغزل العذري نسبة إلى هذه القبيلة. سأل يوما سعيد بن عتبة الهمذاني أعرابيا من بني عذرة : « ممّن الفتى؟ قال: من قوم عشقوا فماتوا، قال: عذّري وربِّ الكعبة، فممَّ ذاك؟ قال: الأعرابي: في نسائنا صباحةٌ، وفي فتياننا عفّة»1.

ولم تكن قبيلة بني عذرة وحدها التّي قرّح أكبادَ أهلها الحبُّ والغرام، وإنّما هناك قبيلة بني عامر أيضا التي انحدر منها قيس بن الملوح، أو مجنون ليلى، أو مجنون بني عامر، وهو كذلك من أعلام الغزل العذري.

وفي هاتين القبيلتين اللتين تمركزتا في بوادي الحجاز ونجد من أرض الجزيرة العربية إنّما عشّش الحبّ دهرا عصر بني أمية، إذ وجد فيهما القلوب الرقيقة، والأحاسيس المرهفة، فأخذ بعقول بعضهم، وأودى بحياة آخرين.

ولا يقتصر ذلك الضرب من الشعر على العصر الأموي – وإن كان قد استوى على سوقه إبّانه- وإنّما تمتدّ جذوره إلى العصر الجاهليّ، فقد برز من الشعراء الجاهليين من كان على جانب كبير من الروحانيّة في شعره، وليس أدلّ على ذلك من الشاعر الجاهلي عروةَ بنِ حِزام، الذي كان روحانيا في شعره أكثر من العذريّين الأمويّين أنفسِهم، ولعلّ ذلك عائد إلى الظروف الاجتماعية التي كانوا يحيونها جميعا في العصر الجاهلي والعصر الأموي، على السواء، فالمجتمع بتقاليده، وأعرافه البدويّة، يطهّر الحبّ، لأنّه يقيّد علاقة الرجل بالمرأة، والمظاهر التي سنتعرّض لدراستها في هذا المقال تنسخ هذه القيود الاجتماعية المفروضة على الشعراء نسخا، فهي كلّها تجليّات للكبْت، ووسائلُ رفضٍ صريحةٌ للحظْر الاجتماعي الذي تضربه القبيلة على حرّيّة العشق لدى شعرائها، وهذه المظاهر هي:

- **<u>ظاهرة النوستاليجيا</u>**: ويقصد بها ذلك الحنين الجارح، الذي يشدُّ الشاعرَ إلى حبيبته، وأيّام لقائه، وأماكن هذا اللقاء، وهي شكل آخرُ من أشكال تمسّك الفؤاد بحقّه الأزليّ المشروع في الحياة، ولعلّ خير قصيدة حقّقت هذا النوع النوستاليجيّ تحقيقا تامّا، هي عينية الصمّة القشيري[2]. لأنها تدغم العناصر الثلاثة التي تُبنى عليها النوستاليجيا؛ الزمان، والمكان، والمرأة في آنٍ واحد. وقد استهلّ هذا الشاعر قصيدته بالتوقان المنهوم إلى المكان الذي كان يأوي المحبوبة، ثمّ كيف أنّه آل إلى مسرح لعواصف الصيف، ويعرض بعد ذلك حنينه إلى الحبيبة ذاتها، وقد رحل بعيدا عنها، ثمّ يعود مرّة أخرى إلى الحنين إلى المزار، الذي جمعه بـ(ريّا)، وأوشك على مفارقته، لذلك فهو يلتمس من خليليْه الوقوف قصد التزوّد بنظرة من اليمن، وأهله مادام توديع الحبيب أمرا قد حال دونه الحياءُ من القوم. والحظر الاجتماعي المفروض على العشق بادٍ بجلاء في هذا المقطع؛ إذ ينبئ خليليْه، إن هما أرادا أن يُبطلا عنه الهوى، ويرويا عطشه ـ بأن يردّا هبوب الريّح، أو يُغيّرا الجوى، وهما أمران أكثر استحالة عليهما من أمره بالكفّ عن حبّ "ريًّا"، ولا يكاد الشاعر يغفل حتى يعاوده الحنين المكاني، فيأمر صاحبيه أن يودّعا نجدا ومن صل بحماه، رغم أنّ توديع نجد يشقّ على نفسه، لذلك فإنّه يفدي أرضها بنفسه، ويتحسّر على مفارقة مصطافه ومتربّعه، وأخيرا ينتقل الشاعر إلى عنصر الزمان فيحنّ إلى عشيّات الحمى وأيّامها، ويذكرها في يأس يكاد يصدع كبده.

وهذه القصيدة ـ كما مرّ- تدغم حسّ الزمان والمكان بحسّ المرأة؛ أي أنّ الشاعر يعاني من القطيعة على مستوى وتيرتين اثنتين؛ وتيرة الماضي الذي يتمثّل في حياة هنيئة مطمئنّة مع حبيبته "ريّا"؛ ووتيرة المكان الذي يشهد على حياته الهنيئة[3]:

أَمِنْ ذِكْـرِ دَارٍ بِالْرِّقَاشَيْنِ أَصْبَحَتْ	بِهَا عَاصِفَاتُ الْصَّيْفِ بِدْءًا وَرُجَّعَا
حَنَنْتَ إِلَى رَيَّا وَنَفْسُكَ بَاعَـــدَتْ	مَـزَارَكَ مِـنْ رَيَّا، وَشِعْبَاكُـمَا مَعَا
قِفَا إِنَّــهُ لاَبُــدَّ مِـنْ رَجْـعِ نَظْـرَةٍ	يَمَانِيَّـةٍ شَــتَّى بِهَا الْقَـــوْمُ أَوْ مَـعَا
لِمُغْتَـصَبٍ قَدْ عَـزَّهُ الْقَـــوْمُ أَمْرَهُ	حَيَـاءً يَكُــفُّ الْدَّمْــعَ أَنْ يَتَطَلَّعَا
فَإِنْ كُنْتُمُ تَرْجُونَ أَنْ يَذْهَبَ الْهَوَى	يَقِيـنَا، وَنُـرْوَى بِالْشَّرَابِ فَنَقْنَعَا
فَرُدُّوا هُبُوبَ الْرِّيحِ أَوْ غَيِّرُوا الْجَوَى	إِذَا حَـلَّ أَلْـوَاذَ الْحَـشَا فَتَمَنَّعَا
قِــفَا وَدِّعَا نَجْـدًا وَمَنْ حَلَّ بِالْثَّرَى	وَقَــلَّ لِنَجْـدٍ عِنْـدَنَا أَنْ يُوَدَّعَا
بِنَفْسِيَ تِلْكَ الأَرْضُ مَا أَطْيَبَ الْحِمَى	وَمَــا أَجْمَــلَ الْمُصْطَافَ وَالْمُتَرَبَّعَا

وَلَيْسَتْ عَشِيَّاتُ الْحِمَى بِرَوَاجِعٍ إِلَيْكَ، وَلَكِنْ خَلِّ عَيْنَيْكَ تَدْمَــعَا
وَلَمَّا رَأَيْتُ الْبِشْرَ أَعْرَضَ دُونَنَا وَحَالَتْ بَنَاتُ الْشَّــوْقِ يَحْنِنَّ نُزَّعَا
بَكَتْ عَيْنِيَ الْيُسْرَى فَلَمَّا زَجَرْتُهَا عَنِ الْجَهْلِ بَعْدَ الْحِلْمِ أُسْبِلَتَا مَعَا

وقد يكتفي الشاعر بعنصر واحد، أو اثنين فقط، بل إننا . إذا استثنينا عينية الصمّة . لا نكاد نقع على قصيدة تحقّق هذا النزوع النوستاليجيّ بعناصره الثلاثة، ومن القصائد التي جمعت عنصري الزمان والمكان، لكن غاب عنها الشعور المفجوع بعمق القطيعة، قصيدةٌ تُروى لقيس بن الملوح يصف فيها رحيله عن نجد، فيطلب من صاحبه أن يتمتّع من شميم عراره قبل تركه، لأنه لا عرارَ بعد رحيلهما، ثم يصوّر انبهاره بنفحات نجد وريّا وروضه، وأهله، وينتقل أخيرا إلى الحنين الزماني، أو تجسيد برهة السعادة التي عاشها في نجد؛ إذْ مضت عليه شهور فيه لكنّه لم يشعر بأنصاف لهن ولاسرار[4]:

أَقُولُ لِصَاحِبِي وَالْعِيسُ تَهْوِي بِنَا بَيْنَ الْمَنِيفَةِ فَالْضِّــمَارِ
تَمَتَّعْ مِنْ شَمِـيمِ عَــرَارِ نَجْدٍ فَمَا بَعْدَ الْعَشِيَّةِ مِنْ عَرَارِ
أَلاَ يَا حَبَّذَا نَفَــحَاتُ نَجْدٍ! وَرَيَّا رَوْضِهِ بَعْدَ الْقِــطَارِ
وَأَهْلُكَ إِذْ يَحِلُّ الْقَوْمُ نَجْدًا وَأَنْتَ عَلَى زَمَانِكَ غَيْرُ زَارِي
شُهُورٌ يَنقَضَــينَ وَمَا شَعَرْنَا بِأَنْصَافٍ لَهُنَّ، وَلاَ سِــرَارِ

وهي أبيات على جانب وافر من الشعرية . ولاشكّ . لكن شعريتها دون شعرية قصيدة الصمة لأنها لم تتوفر إلا على عنصرين فقط من عناصر النوستاليجيا، إذْ غياب العنصر الأنثوي، أو حِسُّ المرأة، قد أفقدها جزءا من رَوائها، وكلّما اختلّت العناصر الثلاثة السابقة، تراجعت الفاعلية الشعرية للقصيدة، وتأثيرها الانفعالي، لكن حضور المرأة يجعلها أقرب إلى التأثير من حضور العنصرين الآخرين، فمثلا هذان البيتان لمجنون ليلى أقرب إلى التأثير الانفعالي من الأبيات السابقة، لأنهما قد دغما حس الزمان بحسِّ المرأة، فالمجنون هنا يحِنُ إلى عهد الطفولة عندما كان يلعب مع ليلى، وهي لم تزل غرّا صغيرة، وهما صغيران يرعيان البُهم، ويتمنى أنهما بقيا كذلك، ولم يكبرا[5]:

تَعَلَّــقْتُ لَيْـلَى، وَهْيَ غِرٌّ صَغِيرَةٌ وَلَمْ يَبْدُ لِلْأَتْرَابِ مِنْ ثَدْيِهَا حَجْمُ
صَغِيرَيْنِ نَرْعَى الْبُهْــمَ يَا لَيْتَ أَنَّنَا إِلَى الْيَوْمِ لَمْ نَكْبُرْ، وَلَمْ تَكْبُرِ الْبُهْمُ

ومن شعر المجنون . أيضا . بيتان يتبدّى فيهما دغم حس المكان بحِسِّ المرأة، يخاطب فيهما ركبا يمانيّا آتيا من وادي نعمان، وهو مستقَرٌ لأهل ليلى، يطلب منهم أن يعرجوا عليه كي يسائلهم عن ذلك الموضع، ومن سكنوا ذلك الموضع[6]:

أَلاَ أَيُّهَا الرَّكْبُ الْيَمَانِيّـونَ عَرِّجُوا عَلَيْنَا، فَقَدْ أَمْسَى هَوَانَا يَمَانِيَا
نُسَائِلْكُمْ: هَلْ سَالَ نُعْمَانُ بَعْدَنَا وَحُبَّ إِلَيْنَا بَطْــنُ نُعْمَانَ وَادِيًا

وهذه النوستاليجيا، أو الحنين القاتل إلى الحبيب وأماكنه وأيّامه، تلازم العذريَّ في كلّ شعر، لأنّها تمثّل ذكرياتِ حبّه، وعهودا عزيزة عليه، وحياة كانت سعيدة ، وكثيرا ما اهتم بتحديد الأماكن تحديدا دقيقا كانت مغنى الحبيبة، ومقام قومها، فهو يجد فيها عزاء ومسلاة،" ثمَّ إنّ الحياة في البادية لم تكن حياة استقرار وإقامة، وإنّما كانت حياة رحلة ونجعة، فلا يلبث قوم أن يقيموا مدّة من الزمن يعلق

فيها شابّ من آخرين بفتاة من هؤلاء، وإذا بهم يرتحلون فيتوجّع"[7]، فلا يجد أمامه غير ما علق بذاكرته من صورة المحبوبة، وأماكن الالتقاء بها، وتلك اللحظات الهنيئة التي قضاها معها.

- **ظاهرة الطيف**: لعل الظاهرة الثانية التي تشدّ الدارسَ للغزل العذري هي ظاهرة الطيف الذي من خلاله يتشبّث المحبّ المقصى لأسباب اجتماعية، أو دينية بحقّه في الوجود، ولو عن طريق الرؤيا، لذلك ركّزت العذرية العربية على هذا الشكل الفنيّ (الطيف)؛ لأن الزمن ألدُّ أعداء الإنسان، فلا يرحمه إذا عرض منفذ للقطيعة والانفصال عمّن يهوى، من جهة، ولأن الحبيب ــ وهو ذلك الشيء الثمين المسلوب ــ يأبى أن يعود من منفاه، وعلى هذا الأساس فإن الطيف هو محاولة لاسترداد الفردوس المفقود، أو هو محاولة تعويضية لإيجاد وخلق لحظة الفرح التي نُهِبَتْ من المحبِّ، ومحاولة . كذلك . لملء الفراغ الذي يصوّر الواقع.

فهذا المحبُّ الذي انفصل عن حبيبته، أو انفصلت هي عنه، لا يفتأ يذكرها، ويتمثّلها في حلِّه وترحاله، ويقظته ومنامه، ولقد يسعده طيفُها في حلُمه، فإذا صحا ولم يجد إلا نفسه، يهرع إلى تصوير مشاعره تصويرا يختلف باختلاف طبيعته، فمنهم من يصف حسرته التي تودي، أو تكاد تودي برشده حين تحرمه اليقظة من الاستمتاع بهذا الطيف، إذْ بعدما زاره هذا الشيء العزيز، وكاد يوقظ النوّام من حوله من شدّة فرحه، وكاد يهتك به سرُّ الحبّ ـ انتبه واستيقظ على الواقع الأليم، واستحالت أخيرا هذه الغبطة إلى أسف شديد، يقول أعرابي[8]:

وَزَارَنِي طَيْفُ مَنْ أَهْوَى عَلَى حَذَرٍ مِنَ الْوُشَاةِ وَدَاعِي الصُّبْحِ قَدْ هَتَفَا
فَكِدْتُ أُوقِظُ مَنْ حَوْلِي بِهِ فَرَحًا وَكَادَ يَهْتِكُ سِـــــرُّ الْحُبِّ بِي شَغَفَا
ثُـــــمَّ انْتَبَهْتُ وَآمَـــالِي تُكَـــذِّبُنِي نَيْلَ الْمُنَى، فَاسْتَحَالَتْ غِبْطَتِي أَسَفَا

ولعل جميل بثينة قد أغرق في وصف هذا المظهر التعويضي، فكان أكثر إحساسا بوطأة إقصاء حبيب القلب (بثينة)، لذلك راح يحاول أن يقنع نفسه، بأن روحه يلتقي روح بثينة ليلا في المنام، إذْ ما دام هذا اللقاء مستحيلا في الواقع، فإن أجدى وسيلة له يمكن أن يدين بها زمن السعادة المغتصب، هو تخلّيه عمّا هو قائم، واستنجاده بما ينبغي أن يقوم[9]:

أَظَلُّ نَهَارِي مُسْتَهَامًا، وَيَلْتَقِي مَعَ اللَّيْلِ رُوحِي فِي الْمَنَامِ وَرُوحُهَا

ولا تعدو هذه الطيوف الطارقة كونها شكلا من أشكال مقاومة الانصياع للمجتمع وتقاليده، إذْ ليس من الممكن إطلاقا أن تجتمع في قلب شاعر نيران الشوق، ولوعات الحبّ في آن واحد، ويصبر - مع ذلك-عليها ويتحمّلها، فكان الطيف أقرب وسيلة يجدها الشاعر في متناوله ليعبّر بها عن الكبت الذي يعانيه، والضغط الاجتماعي الذي يمارس عليه، ويطالب من خلاله بحقّه الذي قُضِم في الواقع عن سابق إصرار، يقول جميل بثينة[10]:

أَمِنْكِ سَـــــرَى يَا بَثْنُ! طَيْفٌ تَأَوَّبَا هُدُّوا؟ فَهَاجَ الْقَلْبَ شَوْقًا وَأَنْصَبَا
عَجِبْتُ لَهُ أَنْ زَارَ فِي النَّوْمَ مَضْجَعِي وَلَوْ زَارَنِي مُسْتَيْقِـــظًا كَانَ أَعْجَبَا

وقد أبدع شاعر البيد ذو الرُّمّة في وصف خيال ميّة، إذْ بَيْنَمَا كان بعيدا عنها أصرّ هذا الأنيس على اللحاق به قاطعا ما امتدّ من الفيافي، وسابقا ما خفّ من المهريّة النجب[11]:

زَارَ الْخَيَالُ لِمَيٍّ هَاجِعًا لَعِبَتْ بِهِ الْتَّنَائِفُ وَالْمَهْرِيَّةُ النُّجُبُ

- نوح الحمام: إنّ اتّخاذ الحمامة رمزا لفقد المحبوبة، والاهتزاز لصوتها الشجيّ ليس جديدا على الشعر العربي، فمنذ القدم كان للحمام بصفة خاصّة، والطيور بصفة عامّة أثر كبير في إيقاظ شجون الشاعر، يقول عنترة[12]:

يَا طَائِرَ الْبَانِ قَدْ هَيَّجْتَ أَحْزَانِي وَزِدْتَنِي طَرَبًا يَا طَائِرَ الْبَانِ
إِنْ كُنْتَ تَنْدُبُ إِلْفًا قَدْ فُجِعْتَ بِهِ فَقَدْ شَجَاكَ الَّذِي بِالْبَيْنِ أَشْجَانِي

وإنما الجديد على الشعر العربي، هو الاستغراق في رسم هذه الصورة المجسّمة، وإحساسه العميق بما في صوت الحمام من حزن لم يره في صوت محزون سواه من قبل، من إعوال يثير حنان الصخر لو سمع، فمنهم من يحنّ إلى الحمائم الشادية، ويتمنّى لو عدن إليه، فإذا عدن أسلمنه إلى البكاء، كما في قول المجنون[13]:

أَلاَ يَا حَمَامَاتِ اللِّوَى عُدْنَ عَوْدَةً فَإِنِّي إِلَى أَصْوَاتِكُنَّ حَزِينُ
فَعُدْنَ فَلَمَّا عُدْنَ كِدْنَ يُمِتْنَنِي وَكِدْتُ بِأَحْزَانِي لَهُنَّ أَبِينُ
فَلَمْ تَرَ عَيْنِي مِثْلَهُنَّ بَوَاكِيًا بَكِينَ وَلَمْ تَذْرِفْ لَهُنَّ عُيُونُ

إن عودة الحمامات هذه هي في حقيقة أمرها هي عودة لما هجع في أعماق الشاعر من شجون إلى ساحة الشعور، أكثر منها عودة لحمامات اللّوى، إذ ليست هذه الأخيرة إلا معادلا خارجيا لانفعال الشاعر، وما الذي كاد يميته عند عودته إلاّ المنهوب الذي كان على وشك نسيانه، ولكن لمّا عادت الحمامات تصاعد هذا المنهوب من لا شعوره باندفاع عاصف، فكاد أن يميته.

ومرّ مجنون بني الملوّح بوادٍ في أيّام الربيع، فلم يبهره بهاءُ الطبيعة من حوله، ولا مظاهر جمال الربيع، وإنما طابت نفسه لما سمع من نوح حمام في أيكة، لأن هُتافها أثار في نفسه مكامن الشجا[14]:

أَلاَ يَا حَمَامَ الأَيْكِ مَالَكَ بَاكِيًا أَفَارَقْتَ إِلْفًا؟ أَمْ جَفَاكَ حَبِيبُ؟
دَعَاكَ الْهَوَى وَالشَّوْقُ لَمَّا تَرَنَّمَتْ هَتُوفُ الضُّحَى بَيْنَ الغُصُونِ طَرُوبُ
تُجَاوِبُ وُرْقًا قَدْ أَذِنَّ لِصَوْتِهِ فَكُلٌّ لِكُلٍّ مُسْعِدٌ وَمُجِيبُ

ولعلنا لا نملك أمام هذه الأبيات إلا أن نقرّر حقيقة مفادها أن الشاعر لم يُقدم على ذكر الحمام النائح إلاّ لكي يخبرنا أنه أكثر منها إحساسا بوطأة الفراق، إذْ ما كان لهذه الصورة أن توجد، أو تصاغ وفقا لهذا النحو لولا وطأة الفراق والشعور به، بل إن هذه الوطأة لهي المحرّض الأساسيّ، والدافع الحقيقي إلى تحريك الخيال لصوغ هذه الصورة، فقد كانت لفظتا" مسعد" و" مجيب"، هي أقصى أمنيات الشاعر من هذه الصورة، إذْ تلك الحمامة النائحة هي الشاعر نفسه ملتاعا بألم الفراق، والإلف المفارق ما هو إلاّ ليلى العامرية. وبناء على ذلك فإنّ الشاعر يبحث عن المشاركة الوجدانيّة ليبلغ سعادته.

ولا يفوتنا هاهنا أن نلتفت إلى الأسطورة التي ابتدعها الخيال العربي عن نوح الحمام، عسى أن تفيدنا في الكشف عن سِرّ تعلق الشاعر العربي بسجع الحمام، واتخاذه معادلا موضوعيا لحالته الوجدانية،

فقد روى الآمديّ في الموازنة أنه كان للحمائم ملك في عهد نوح يسمّى الهديل، صاده بعض جوارح الطير «فيزعمون أنّه ما من حمامة إلاّ وهي تبكي عليه»[15].

وقد تردّد اسم هذا الهديل كثيرا لدى الشعراء، يقول حميد بن ثور[16]:

إذَا نَـادَى قَرِينَتَـــهُ حَمَــــامٌ   جَرَى لِصَــبَابَتِي دَمْعٌ سَفُوحُ
يُرَجِّعُ بِالْدُّعَاءِ عَـلَى غُصُونٍ   هَتُوفٌ بِالْضُّحَى غَرِدٌ فَصِيحُ
هَــفَا لِهَــدِيلِهِ مِــنِّي إِذَا مَـا   تَغَــرَّدَ سَاجِــعًا قَلْبٌ قَرِيحُ
فَقُلْتُ: حَمَامَةٌ تَدْعُو حَمَامًا   وَكُــلُّ الْحُــبِّ نَزَّاعٌ طَمُــوحُ

وبطبيعة الحال لم تكن الأسطورة مجرد صورة ابتدعها خيال شاعر، وإنما هي -كحال أية أسطورة- تحيل إلى غير ما هي عليه، إنها إسقاط لاشعوري أضفاه المجتمع العربي قديما على شجو الحمام؛ فصار ما من شاعر يحس بتضخّم الشعور بالحزن أو الألم، إلاّ ويلجأ إلى نوح الحمام؛ لأنه يمثل المعادل الخارجي لانفعاله، وبالتالي فهو المكافئ الخارجي لمحتوى اللاشعور المكبوت، متمثّلا بطريقة مسرحية.

لذلك وجد من الشعراء من يقارن بينه وبين الحمامة الباكية ويرى وجوب مطابقة الحالين؛ حالِها وهي تبكي إلفَها ــ وهو الهديل في أغلب الأحيان ــ، وحالِهِ هو إذا عرض له الفراق، وعندهم أنّ الحمامة النائحة هي أبدًا تنوح لفراق إلفها، وهذا ما يحيلنا بطريقة آلية إلى إثبات الأسطورة السابقة، أو على الأقل إثباتِ رسوخِ الأسطورة السابقة في اللاشعور الجمعي العربي، حتى إنّ المجنون ليؤنّب نفسه على نومه قرير العين ليلا، بينما هنالك جانبَه حمامة تغرّد من فراق إلفها، لأن المفروض أن يبكي هو الآخر ما دامت حالهما متماثلةً[17]:

لَقَدْ غَرَّدَتْ فِي جُنْـــحِ لَيْـلٍ حَمَامَةٌ   عَلَى إِلْفِهَا تَبْكِي وَإِنِّي لَنَائِمُ
كَذَبْتُ -وَبَيْتِ اللهِ- لَوْ كُنْتُ عَاشِقًا   لَمَا سَبَقَتْنِي لِلْبُكَاءِ الْحَمَائِمُ

- ظاهرة الوشايَة: إن الوشاية ظاهرة أساسية في كلّ مجتمع يخضع أفراده لعيون الرقباء، وتكون هذه الوشاية أشدَّ بروزا إذا كانت الثقافة لا تَلَبَوية، لذلك مثّلت ظاهرة مركزية في الشعر العذريّ في كلّ أطواره، وشكلا فنيّا عبّر الشاعر من خلاله عن إدانته للقسر الذي تقدّم في التاريخ العربي، وضرب بجذوره، ولعلّه قد بلغ ذروته في العصر الأموي، فالوشاية والوشاة فصل في قصّة كلّ حبّ، وهل الحياة إلا مجموعة قصص، كلّ إنسان فيها مؤلّفٌ لقصّة ومُشاهِد لقصّة أخرى في الوقت نفسه؟ إن الوشاة يفرحون بالذي يبدو من المعشوقة من بخل وإعراض، ويأبون إلا أن يرنّقوا على المحبّ صفوه غيرةً منهم، أو حسدا له، فيجدون في الوقيعة بينه وبين حبيبته متعة لهم، وهم أعداء المحبّ والمُحِبَّةِ على السواء، ولم تكن ظاهرة الوشاية تمارس على شعراء الغزل العذري فحسب، وإنما تسرّبت هذه الظاهرة إلى شعراء الغزل الحسّيّ، فصاحبة عمر بن أبي ربيعة تحذر من عيون الرقباء، فإذا جاء زائرا يجب أن يتجنّب النظر إليها رأسا، ولينظر إلى غيرها حتى يحسبوا أن الهوى حين ينظر[18]:

إذَا جِئْتَ فَامْنَحْ طَرْفَ عَيْنَيْكَ غَيْرَنَا   لِكَيْ يَحْسِبُوا أَنَّ الْهَوَى حَيْثُ تَنْظُرُ

ولعله لم يتعرض شاعر عذري إلى ظلم الوشاة كما تعرض المجنون له، إذْ لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من ترديد الوشاة والعذّالِ، وكأنّ بينه وبينهم رسولا يهديهم إليه حيثما حلّ، فلو أنّه بحضرموت، وبيت الواشي باليمامة لاهتدى إليه[19]:

فَلَوْ كَانَ وَاشٍ بِالْيَمَامَةِ بَيْتُهُ   وَدَارِي بِأَعْلَى حَضْرَمَوْتَ اهْتَدَى لِيَا

لكنه غير عابئ بالواشين وكلامهم، إذ ماذا عساهم يقولون أو يتقوّلون عنه أكثر ممّا يقولون إنه يحب ليلى، أو ليس يُحبُّها فعلا؟[20]:

وَمَاذَا عَسَى الْوَاشُونَ أنْ يَتَقَوَّلُوا؟   سِوَى أنْ يَقُولُوا: إِنَّنِي لَكِ عَاشِقُ
نَعَمْ! صَدَقَ الْوَاشُونَ أَنْتِ حَبِيبَةٌ   إِلَيَّ، وَإِنْ لَمْ تَصْفُ مِنْكِ الْخَلائِقُ

وهو مع ذلك لا يجهر بسرّه حتّى يلقى الله مادام المستخبرون كثيرين، وقد ذهب المجنون في التكتّم مذهبا غريبا بلغ حدّ وجوب إخفاء الهوى حتى عن ضميره[21]:

لَوَ انَّ امْرَءًا أَخْفَى الْهَوَى مِنْ ضَمِيرِهِ   لَمِتُّ وَلَمْ يَعْلَمْ بِذَاكَ ضَمِيرُ
وَلَكِنْ سَأَلْقَى اللهَ، وَالنَّفْسُ لَمْ تَبُحْ   بِسِرِّكِ وَالْمُسْتَخْبِرُونَ كَثِيرُ

أما قيس بن الحدادية [22]، فقد تمكّن الوشاة من حمل صاحبته على تصديقهم، فأبكوها فدعا عليهم، أن يبكيهم الله حتى تجفّ دموعهم، ثمّ أكّد لصاحبته أنه لم يخبر أحدا بما بينهما[23]:

بَكَتْ مِنْ حَدِيثٍ بَثَّهُ وَأَشَاعَهُ   وَرَصَّعْهُ وَاشٍ مِنَ الْقَوْمِ رَاصِعُ
بَكَتْ عَيْنُ مَنْ أَبْكَاكِ لاَ يَعْرِفُ الْبُكَا   وَلاَ تَتَخَالَجْكِ الْأُمُورُ النَّوَازِعُ
فَلاَ يَسْمَعَنْ سِرِّي وَسِرَّكِ ثَالِثٌ   أَلاَ كُلُّ سِرٍّ جَاوَزَ اثْنَيْنِ شَائِعُ
وَكَيْفَ يَشِيعُ السِّرُّ مِنِّي وَدُونَهُ   حِجَابٌ وَمِنْ دُونِ الْحِجَابِ الْأَضَالِعُ

وقد أكدّ جميل لهؤلاء الوشاة الذين يزاحمونه في حبّ بثينة أن ليس في قلبه موضع لسواها، وللواتي أردن إبعاده عن حبّها الباطل الكذوب أنهم قد عرفن تعلقه ببطله وكذبه[24]:

فَلَرُبَّ عَارِضَةٍ عَلَيْنَا وَصْلَهَا   بِالْجِدِّ تَخْلِطُهُ بِقَوْلِ الْهَازِلِ
فَأَجَبْتُهَا بِالْرِفْقِ بَعْدَ تَسَتُّرٍ   حُبِّي بُثَيْنَةَ عَنْ وِصَالِكِ شَاغِلِي
لَوْ أَنَّ فِي قَلْبِي كَقَدْرِ قُلاَمَةٍ   فَضْلاً، وَصَلْتُكِ أَوْ أَتَتْكِ رَسَائِلِي
وَيَقُلْنَ: إِنَّكَ قَدْ رَضِيتَ بِبَاطِلٍ   مِنْهَا فَهَلْ لَكَ فِي اجْتِنَابِ البَاطِلِ؟
لِيُزِلْنَ عَنْكِ هَوَايَ، ثُمَّ يَصِلْنَنِي   وَإِذَا هَوَيْتُ فَمَا هَوَايَ بِزَائِلِ

ويبدو أن ظاهرة الوشاية، وانتشارها بهذا الشكل الواسع بين الشعراء العذريين لم تكن ــ فعلا ــ بالصفة التي نجدها عليها، وإنما هي جملة العوائق الاجتماعية رمَز إليها الشاعر بالرقيب أو العذول، وهما صورة المانع الظاهر من تحقيق الحبّ بمعناه الكامل، ولذلك رأينا المجنون يتستّر عن ضميره، وهو إنما يخفي هواه على الرقيب الدائم، والعذول اللازم، الذي يحمله في نفسه، وهو صوت المجتمع متمثّلا بكلّ موانعه وعوائقه في ضمير الشاعر، فليس هنالك من داعٍ لوجود عاذل أو واشٍ بشريٍّ، حتى يتضايق منه الشاعر، لأنه دائم المعاناة منه، ومن ثمّة فهو دائم المعاناة من ضميره نفسه، إذ المجنون في بيته بحضرموت يحسّ بأنه مطارد بالواشي، ولو سكن اليمامة، لأنه مهتدٍ بالفعل إليه وإن لم يوجد أصلا:

فَلَوْ كَانَ وَاشٍ بِالْيَمَامَةِ بَيْتُهُ وَدَارِي بِأَعْلَى حَضْرَ مَوْتَ اِهْتَدَى لِيَا

-الرضا بالقليل: يقول جيوم دي سلفت ـ ديديه ـ :« إن آلام الحبّ الذي تنزله في قلبي هذه الحسناء، والتي أكون عبدها الخاضع المتفاني في سبيلها ــ ستسبّب موتي، مع أنّها تستطيع أن تجعلني سعيدا بشعرة فقط من شعرها الذي يتساقط فوق معطفها، أو خيطٍ من خيوط نسيج قفّازها، وبإشارة من رعايتها أو بأُكْذوبَة منها بنيّة الرضا ...»[25].

لعل أجمل ما في المُحبين الأوفياء هذا الاكتفاء الساذج بالزهيد الذي يصدر عن المحبوبة، مهما كان تافها، شَعْرَةً من شَعرها الذي يتساقط على معطفها، أو خيطًا من خيوط قفّازها، أو حتى أكذوبة يبنى عليها المُحِبُّ آماله وأمنياته، لأن المُحب الوفي قنوع بما بُذل له، مقيم على العهد مهما يعانِ من ألم الحبِّ.

هذه قناعة فرسان الحبّ العذري في أغلب الأحيان، حسبهم من دنياهم أملٌ ولو موهومٌ يلوح من الأفق البعيد في سماء الحبّ، وليس أدّل على تلك القناعة الغنيّة الحلوة من هذه الأبيات لجميل[26]:

وَإِنِّي لَأَرْضَــى مِــــنْ بُثَيْنَـــةَ بِالَّذِي لَوَ ابْصَرَهُ الْوَاشِي لَقَرَّتْ بَلاَبِلُهْ
بِــلاَ، وَبِـــأَلاَّ أَسْتَـــطِيعَ، وَبِالْمُــــنَى وَبِالْأَمَلِ الْمَرْجُوِّ الَّذِي خَابَ آمِلُهْ
وَبِالنَّظْرَةِ الْعَجْلَى، وَبِالْحَوْلِ تَنْقَضِي أَوَاخِـــرُهُ لاَ نَلْتَـــقِي، وَأَوَائِلُـــهْ

وإنّما قناعة المحب بالرجاء الخائب، والوعد المضيَّع، واللقاء المزعوم، واكتفاؤه بالتشبّث بفردوسه المفقود، ولو في الخيال عن طريق رفض القطيعة.مع أيّام الحبيبة الماضية، وطيفها العزيز، لذلك تجدهم يكتفون بأمور لا قيمة لها، وحتى عندما تغيب المحبوبة يبتدع خيال الشاعر بديلا وهميًّا يستأنس به عنها، فعندما تغيب أو تمنع (لبنى) فإن قيسَ بنَ ذُريح يرضى بما أجنَّ ضميرهُ، وبما جادت به عيناه[27]:

فَإِنْ يَحْجُبُوهَا، أَوْ يَحُلْ دُونَ وَصْلِهَا مَقَـــالَةُ وَاشٍ أَوْ وَعِيــــدُ أَمِيـرِ
فَلَنْ يَمْنَعُــــوا عَيْنَيَّ مِنْ دَائِمِ الْبُكَا وَلَنْ يُذْهِبُوا مَا قَدْ أَجَنَّ ضَمِيرِي

وهذا الرضا بكل ما بُذل قليلا كان أم كثيرا، وتكون له صلة بالمحبوبة لهو دليل قاطع على ما وصل إليه الكبت الاجتماعي في العصر الأموي على هذه الفئة من الشعراء، فكانوا لذلك يقنعون بكل ما اخترق دائرة هذا الحظْر؛ منظرا خارجيا من مناظر الطبيعة يحاورون من خلال حبيباتهم، لكي يحافظوا على إبقاء فردوسهم المفقود، ويصونوا الحقوق العشقية التي لابدّ منها لتغذية أفئدتهم، يقول المجنون[28]:

جَرَى الْسَّيْلُ فَاسْتَبْكَانِيَ الْسَّيْلُ إِذْ جَرَى وَفَاضَتْ لَهُ مِنْ مُقْلَتَيَّ غُرُوبُ
وَمَــــا ذَاكَ إلاَّ حِينَ أَيْقَـنْتُ أَنَّـــــــهُ يَمُـــرُّ بِوَادٍ أَنْـتِ فيهِ قَرِيــبُ
يَكُــونُ أُجَـــاجًا دُونَكُـــمْ فَـــإِذَا انْتَهَى إِلَيْكُمْ تَلَقَّى طِيبَكُمْ فَيَطِيـبُ

- الشعور بالقهر: إنّ تلك الظواهر الخمس التي مرّت بنا كلّها تجليّات لأشكال القهر، ووسائل للتعبير عمّا لحق بهؤلاء الشعراء من قسوة حبيباتهم، ولم يخلُ أو لم يكد يخلو بيت من الشعر العربي،

والشعر العذري بصفة خاصة، من هذه السّمة، والسبب في ذلك هو تقدّم الحظر، وحركة الكبت في المجتمع العربي، وإنما كانت قسوة الحبيبات وتجنّيهن على الشعراء أيضا من الأسباب التي دفعت بهم إلى هذه الرضوخيّة، وهذا التنازل النسبي عن ذاتيتهم أمام من يحبُّون، يقول المجنون[29]:

عَلَى مِثْلِ لَيْلَى يَقْتُلُ الْمَرْءُ نَفْسَهُ وَإِنْ كُنْتُ مِنْ لَيْلَى عَلَى الْيَأْسِ طَاوِيَا

خَلِيلَيَّ! إِنْ ضَنُّـــوا بِلَيْـلَى فَقَرِّبَا لِيَ النَّعْــشَ وَالْأَكْفَانَ وَاسْتَغْفِرَا لِيَا

ففي هذين البيتين تتبّدى رضُوخيةٌ مفرطة، وتنازل عن الذات يحيلنا على الشك حتى في هوية الشاعر، وفي أن يكون على درجة من درجات الاستواء؛ إذْ جعل فوزه بليلى معادلا لموته، وتنازل عن حياته لمجرد أن تقبله ليلى، وكان المفروض ـ لو أن الشاعر على درجة من الاستواء الشخصي ـ أن يطلب لنفسه عمرا آخر حتى يسعد مع ليلى وبها.

ويرى العذريون أن لحبيباتهم سلطانا عليهم، نظرا لتضخّم حسّ التنازل في نفوسهم، فجميل يرى أن بثينة هي المحرك الحقيقي لحالته الشعورية، فإذا أرادت أن تجعل حياته جحيما، فما عليها إلاّ أن ترفض الاتصال به، وإن أرادت أن تقلب حياته فردوسا فما عليها إلاّ أن تقبل وصاله[30]:

فَأَنْتِ الَّتِي إِنْ شِئْتِ أَشْقَيْتِ عِيشَتِي وَإِنْ شِئْتِ . بَعْدَ اللهِ . أَنْعَمْتِ بَالِيَا

وقيس بن ذريح يرى أن حبّ لبنى بليّة، من تصب تُمتْه، أو يعشْ حياته في ضنك، ومن تخطئْه فقد نجا[31]:

وَمَنْ يَتَعَلَّقْ حُبَّ لُبْنَى فُؤَادُهُ يَمُتْ أَوْ يَعِشْ مَا عَاشَ وَهْوَ كَلِيمُ

وعلى أية حال فإن الرضوخيّة، والاستسلام، والتنازل المستمرّ عن الشخصية هي السمّة الدائمة التي تلازم كل نتاج عذري صادق، ولو لم يوجد الحظر العشقي، الذي أنتج حسّ الشعراء الانهياري، لما كان هناك نتاج عذري أصلا، لأن المعيار الحقيقي للغزل العذري ليس هو التعفف فحسب، وإنّما هو الوجع الكثيف، والصدق الوجعي قبل ذلك، يقول هكسلي:« حينما وُجدت القيود، وضيّقت على المحبّ، وُجد الحب الحقيقي، لأنه قائم على الحرمان، وحيثما كان الوصل خفّت حدّة الحبّ... »[32].

وخلاصة القول أن تلك السمات التي رأيناها تمثل تقريبا محتويات الغزل العذري، ومن هذه الأفانيم الستّة يتألف جوهره، وتقوم ذاته، وهي في أغلبها ترتكز على إبراز حالة الشاعر، لا تتعداها أحيانا إلى المحبوبة، وليس الغزل العذري إلا اعتصارا لأنين الشاعر وضراعته، ولعل هذه المحتويات هي التي سَمَتْ بهذا الضرب من الغزل، وألبسته حلّة روحانية، أظهرت الحبّ على أنه غاية يقصد إليها هؤلاء الشعراء.

لكن الغزل العذري - كأيّ ضرب من ضروب الغزل الأخرى - لم يبرأْ من المادّة، ولم يخلُ منها خلوّا تامّا، بل إن شعراءه قد تغنُّوا بأجساد حبيباتهم، ووصفوها وصفا دقيقا مفصلا، وأغرقوا في هذا الوصف إغراقا لا يخلو من دقّة وتحقيق، وقد غالى العرب فيما زعموه عن عشّاق بني عذرة، وغيرها من القبائل التي اشتهرت بهذا النوع من الغزل، حتى أخرجوهم من طبقة النّاس، وفاتهم أن هؤلاء العشّاق قد كانوا بشرا يحبّون اللقاء، والوصال، وأن يتمتع بعضهم بأجساد بعض، إلا أن الملاحظ فيهم أنّهم تحفّظوا قليلا في وصف مغامراتهم مع حبيباتهم، ولم يكن هذا التحفّظ ناتجا عن عفّة مطلقة في سرائرهم التي فطروا عليها، وإنّما كانوا في ظروف لا تسمح لهم بالإعلان عن تمتّعهم، نظرا للحظر الاجتماعي الذي عاشوه فقد كانوا بدوا، وعادة ما يكون البدو محافظين.

الهوامش:

[1] - كتاب الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني، ج: 8 ، ت: لجنة من الأدباء ، ط6، دار الثقافة ، بيروت 1983 ، ص189

[2] - هو الصمة بن عبد الله بن الطفيل بن قشير، شاعر إسلامي بدوي، مقل، من شعراء الدولة الأموية، أحب امرأة من قومه يقال لها دنية، خطبها، فمنعوه منها، وزوجها لغيره، فوجد عنها، وهام على وجهه (انظر الأغاني ، ج:6 ، ص8)

[3] - مدامع العشاق : زكي مبارك ، دار المعارف ، القاهرة ، 1979، ص187

[4] - تاريخ آداب اللغة العربية ، جرجي زيدان ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، 1983 ، ج:1/ 67

[5] - الأغاني ، أبو الفرج الأصفهاني ، ج:2/ 13

[6] - ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي : محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة ، بيروت 1980، ص80

[7] - الغزل في العصر الجاهلي ، أحمد محمد الحوفي ، دار القلم ، بيروت (د.ت)، ص 362.

[8] - ديوان جميل ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت 1986، ص 67 .

[9] - المصدر نفسه ، ص 104

[10] - مقتطفات من الأدب الإسلامي والأموي ، سليمان الخشن ، مطبعة الداودي ، دمشق 1982 ، ص 306

[11] - المرجع نفسه، ص306.

[12] - ديوان عنترة ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت 1978، ص 97 .

[13] - مدامع الشوق ، زكي مبارك ، ص 93

[14] - ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، محمد غنيمي هلال ، ص71

[15] - الغزل العذري ، يوسف اليوسف، ص49.

[16] - مدامع العشاق ، زكي مبارك ، ص 95

[17] - ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي ، ص 244

[18] - ديوان عمرو بن أبي ربيعة ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت 1987، ص126.

[19] - ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي ، محمد غنيمي هلال ، ص 113

[20] - الغزل العذري ، يوسف اليوسف ، ص71

[21] - المرجع نفسه ، ص 54

[22] - هو قيس بن منقض بن عمرو بن كعب بن عامر بن امرئ القيس البطريق، والحدادية أمّه، شاعر من شعراء الجاهلية، كان فاتكا شجاعا صعلوكا خليعا، انتبذه أهله لخلاعته، كان مغيرا على القبائل بمعيّة ثلة من الصعاليك (ينظر الأغاني ، ج14 ، ص 137).

[23] - مدامع العشاق ، زكي مبارك ، ص 138

[24] - ديوان جميل ، ص 43

[25] - الغزل في العصر الجاهلي ، أحمد محمد الحوفي ، ص28

[26] - ديوان جميل ، ص88

[27] - الغزل العذري ، يوسف اليوسف ، ص92

[28] - ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي ، محمد غنيمي هلال ، ص70، والأبيات تنسب أيضا إلى العباس بن الأحنف.

[29] - دراسات الحبّ في الشعر العربي ، مصطفى عبد الواحد ، دار المعارف ، مصر 1972، ص301 .

[30] - ديوان جميل ، ص 184

[31] - الغزل العذري ، يوسف اليوسف ، ص94

[32] - تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، شكري فيصل ، ط6 ، دار العلم للملايين ، بيروت 1982 ، ص171.

النحو العربي من التقعيد إلى التجديد
بحث في مبررات التيسير

أ .محمد عطا الله
جامعة حمه لخضر الوادي

ملخص:

يحاول هذا البحث الوقوف على المبررات التي دفعت ببعض دارسي اللغة العربية ونحوها إلى دعوات تجديد وتيسير النحو العربي وإصلاحه، وقد أجملت في أسباب خمسة هي: تعقيد المادة العلمية الموروثة، ووجود بون شاسع بين نظريات النحو وواقع العربية اليوم، وعقم الطريقة المعتمدة في تدريس النحو، وصعوبات تتعلق بمادة النحو، وتأثر اللغة العربية الحديثة في مختلف المجالات.

Abstract:

This research is trying to identify the reasons that have led some students of Arabic and the like to renew calls and facilitate the Arabic grammar and fix it, has outlined the five reasons are : The ambiguity and complexity of the scientific article inherited, The existence of a vast Bonn between theories as Arab and the reality of today, The futility of teaching method adopted in the way , Difficulties related material way and arabic Modern affected in various fields.

النحو العربي في طبيعة نشأته كان فنا قبل أن يكون علما، وقد ظهر بصورة وظيفية كاستجابة طبيعية لظهور اللحن وحفظا للقرآن الكريم، وقد نشأ هذا العلم كغيره من العلوم، وتطور وازدهر، وتلك النشأة والتطور كانا في خضم مناخ إسلامي عام، وبمرور الزمن استعين على الدرس النحوي بما ليس منه مما أثقل كاهله بالمسائل والخلافات والتطرق إلى دقائق الأمور، ويمكن حصر تلك العيوب التي نجمت عنها فيما يلي:

- إقحام الفلسفة والمنطق وعلم الكلام في النحو، ولذلك لم يسلم من الخطأ، فبمرور السنين وبتأثر النحاة بعلوم غريبة بعيدة عن غاية النحو صار عبءا على اللغة، فابتعد النحو قليلا عن الغاية التي وضع من أجلها.

- جعل النحو عبارة عن قواعد وقوانين وإهمال النصوص الفصيحة أدى بالمتعلمين إلى القصور في العربية، وذلك كما يقول ابن خلدون: " لأن العلم بقوانين الإعراب، إنما هو علم بكيفية العمل وليس نفسه هو العمل، وكذلك تجد كثير من جهابذة النحاة والمهرة في صناعة العربية المحيطين علما بتلك القوانين، إذا سئل في كتابة سطرين إلى أخيه أو ذوي مودته، أخطأ فيها الصواب وأكثر من اللحن "[1].

- التعصب لمدرسة بعينها أو لعالم من العلماء أو كتاب مع إلغاء الآخرين وجعل الدرس النحوي ينكمش، وحرم الطلبة من بقية الآراء القيمة المبثوثة هنا وهناك[2].

مرحلة النشأة هذه وحركة تقعيد النحو العربي بما لها وما عليها، جعل البعض يضجر مما آل إليه واقع الدرس النحوي ورأوا أن هناك مبررات لما سمي بحركة تجديد النحو.

مبررات التجديد والإصلاح:

كثرٌ هم دارسو اللغة العربية ونحوها إذا تكلمت إليه يشتكي من النحو وصعوباته، حيث يرون أن النحو شيء معقد، يعسر فهمه، وفي الحقيقة أن هذه الشكوى من صعوبة النحو ليست وليدة اليوم بل هي قديمة، فهذا أبو علي الفارسي (ت 377هـ) ينقد أبا الحسن الرماني (ت 374 هـ) بقوله:" إن كان النحو ما يقوله أبو الحسن الرماني، فليس معنا منه شيء، وإن كان النحو ما تقوله فليس معه منه شيء "[3].

وكذا في زمان عبد القاهر الجرجاني فقد أنكر على النحاة اهتمامهم بالنحو وغلوهم فيه، فما بالك بناس اليوم؟! فلقد جاء في دلائل الإعجاز قولهم: " وإنما انكرنا أشياء كثرتموه بها، وفضول قول تكلفتموها، ومسائل عويصة تجشمتم الفكر فيها، ثم لم تحصلوا على شيء أكثر من أن تغربوا على السامعين، وتعايوا بها الحاضرين "[4].

وقد ضاق الناس ذرعا بمسائل النحو وضجروا من جدل النحاة وتعسفهم وتكلفهم، إذ كان الجدل يدور" بين العلماء المتخصصين فيما يحذف بدعوى أنه لاحاجة إليه، وفيما ينبغي أن يبقى بدعوى أنه لا يستغنى عنه، وخلال هذا الجدل تطايرت سهام الاتهام من كل جانب "[5]. كما تبرموا حين أنزل بعضهم النحو منزلة الغاية لا الوسيلة.

ويمكن حصر أسباب التبرم والضجر من النحو العربي الداعية إلى ضرورة تيسيره وتخليصه من التعقيد والغموض فيما يلي:

1/- غموض وتعقد المادة العلمية الموروثة:

لقد اختلف القدامى في (التواضع)، فجاءت بذلك المصطلحات متعددة للمفهوم الواحد أو العكس، وهذه المصطلحات كما يقول أنيس فريحة: " وإن كانت مقبولة عند القدامى من اللغوين، تبقى كثيرة وليست دقيقة ... بعضها مبهم وبعضها مستغرب "[6]. كما أنه يرجع هذه المصطلحات إلى أنها وليدة المنطق والفقه وما تتفق عليه المجامع الفقهية.

كما أن هناك إشكالا كبيرا في ربط المصطلحات النحوية والتعارف بالمعاني والدلالات، فكثير منا من يردد (نون الوقاية) ولا يعلم معنى ذلك، أو يقول معربا (فعل مضارع) ولا يدرك لم سمي ذلك الفعل مضارعا؟ وكذا حركة المناسبة وغيرها.

لذلك يجب أن تدرس المصطلحات النحوية والتصريفية بطريقة متكاملة وترتب الأبواب والمسائل وفق منطقية مدروسة، تراعي قدرات المتعلمين ومستوياتهم، وربا جاز الاستغناء عن بعض المصطلحات والفروع التي لا أثر لها في تقويم اللسان أو القلم.[7]

كما أننا نجد اللغويين قد انساقوا نحو الشكل دون المعنى في تركيب الجملة ووضع القاعدة، ومثال ذلك ما ورد في (باب الفاعل ونائب الفاعل).

أضف إلى هذا تفلسف اللغويين في وضع القاعدة النحوية، حيث نجد النحاة لم يكتفوا بوضع القاعدة بل تعدوا ذلك إلى الخوض في العلل، والمعمولات عند شذوذ شاهد عما تواضعوا عليه، وهذا العمل ألزمه عليهم تمسكهم بنظرية العامل التي أُولع بها النحاة، كما أن النحاة قد جمعوا ما كان يجب أن يفرق وفرقوا ما كان يجب أن يجمع، تحت باب واحد في بعض الأحيان، ضمن ما يسمى بفوضى التبويب. وعلى العموم فإنه لا يمكن لأحد أن ينكر صعوبة النحو " فيروى أن رجلا قال لابن خلويه: أريد أن أتعلم من العربية ما أقيم به لساني، فقال له: أنا منذ خمسين سنة أتعلم النحو ما تعلمت ما أقيم به لساني "[8]. وإن كان يبدو في ذلك مبالغة فيما رد به ابن خلويه.

وإذا كنا نرى أن الدرس العلمي لا يعترف بالغموض، بل يسجل ويلاحظ، وعليه فإننا نرى بضرورة إعادة النظر في النصوص الشائعة المرفقة والبحث عن منهج علمي سهل في بناء القواعد إذ تيسر للناشئة التمكن من استيعاب اللغة وتمثلها.

2/- وجود بون شاسع بين نظريات النحو وواقع العربية اليوم:

إن لكل لغة ميزات تمتاز بها خاصة اللغات العريقة، وأما الصعوبات التي ترجع إلى طبيعة اللغة العربية فذلك مرتبط " بصعوبة نحوها الذي كتب منذ ما يقارب ألف عام، وقلما تغير بعد ذلك على الرغم من المحاولات العلمية التي دعت بذلك لدراسته وتيسيره "[9].

وإن كانت صعوبة النحو في هذا الشكل لاتعود إليه هو ذاته بقدر ما تعود على البعد الزمني بيننا وبين الرعيل الأول الذي أعد النحو العربي، وكذا اختلاف المنهج في تناول المادة النحوية، واختلاف اللغة المنطوقة (اللغة العامية) عن اللغة المكتوبة (اللغة الفصحى)، وهذا لا يمكن أن يضعف اللغة العربية لأن كل اللغات لها علاقة الازدواجية بين الفصحى والعامية وهما غير متطابقتين بحكم التاريخ كما تقول عائشة عبد الرحمن، وهذا الأمر مردود بحكم منطق الواقع المحكوم بسنن الاجتماع اللغوي. في حين أن حسام الخطيب يرى رأيا غير ذلك، وهو بتجديد ما " يلبي احتياجات التلميذ والعصر والمجتمع الذي نعيش فيه، وبين المحافظة والتمسك باللغة والحفاظ على أصالتها "[10] وقد ردت عليه ظبية السليطي في هذا الأمر، بأن هذا شيء طبيعي إذ " نجدد ونيسر ونطور اللغة، ذلك لأن لكل عصر خصائص يمتاز بها، ولكل مجتمع فلسفته "[11].

كذلك ضعف اللغة العربية وهذا في جميع المستويات سواء أكان على المستوى التعليمي، أو الفكري، أو العلمي، وهذا لا يرجع إلى العربية في حد ذاتها بقدر ما يتعلق بمتمدرسي اللغة ذاتها، إذ أنهم " يتعلمون بمعزل عن سليقتهم اللغوية قواعد مصنعة، وقوالب صماء، تجهد المعلم تلقينا والتلميذ حفظا، دون أن تكسبه ذوق العربية ومنطقها وبيانها"[12]، وهذا راجع إلى طول الفترة الزمنية بيننا وبين واضعي النحو العربي وكذا الاختلاف عنهم فيما يخص حالة العربية عندنا وعندهم من حيث الاستعمال.

ومن ذلك عدم الإلتزام بالفصحى أثناء التحدث أو الكتابة خاصة في المدرسة أو الجامعة، وليس ذلك فقط أثناء الدرس بل في كل المعاملات في المحيط المدرسي والجامعي، وقد يكون مبالغ فيه

إن كانت المؤاخذة على عدم الالتزام بالفصحى حتى في خارج الإطار التعليمي، ولكن ضعف الثقافة اللغوية للمجتمع يحول دون ذلك، وهو ما يؤثر سلبا على مدى استيعاب الدرس النحوي.

3/- عقم الطريقة المعتمدة في تدريس النحو:

من ذلك عدم تحديد المستوى اللغوي للمتعلم في كل مرحلة دراسية، وهذا مرتبط بالجانب التدريسي للغة، إذ أن اختيار المادة المدروسة في النحو للتلاميذ لا يتم وفق حاجات التلاميذ بقدر ما يكون من اختيار المتخصصين، وبحسب احتياجات التلاميذ في مرحلة ما يمكن أن نجد المستوى اللغوي لكل مرحلة، وذلك من خلال كتاباتهم وقراءاتهم في مختلف ميادين الفكر العامة.

كذلك افتقار مناهج اللغة العربية لما يحتاج إليه النشء، فبالرغم من أن مناهج تدريس اللغة العربية مدروسة إلا أنها لم توفق في أن تصطنع منهاجا يتماشى وما يحتاج إليه النشء وتذهب إليه اهتماماتهم، فما يدسه التلاميذ شيء وما يمارسونه شيء آخر" أدى كل ذلك إلى أن تكون المناهج بعيدة كل البعد عما يتعلق باهتمامات التلاميذ وحاجاتهم وخبراتهم "[13].

أضف إلى هذا ورغم الدور الذي يلعبه المعلم، وخاصة معلم اللغة العربية في التعليم والإعداد، إلا أنه لا يزال يعاني ضعفا كبيرا سواء في اعداده الأكاديمي أو المهني، ويتسبب ضعفه هذا في عزوف الكثيرين عن دراسة اللغة العربية، خاصة طلاب الجامعة.

كذا اختيار القواعد النحوية وتشعب التفاصيل على أساس من منطق الكبار وفكرهم على أن الاختيار الصحيح في اختيار مناهج القواعد النحوية ينبغي أن يكون مبنيا على احتياجات التلاميذ والترتيب المنطقي للمادة"[14].

ولقد أكد كثير من الباحثين أن صعوبة النحو لا تعود إلى المادة في حد ذاتها بقدر ما تعود إلى طريقة تدريسها، حيث أن لطريقة التدريس دور كبير في إبداء سهولة المادة أو اضفاء شيء من الصعوبة عليها، فإذا درست مادة اللغة بطريقة ممتعة وحديثة من حيث التشويق والأسلوب فإن ذلك يبدي سهولة في المادة وقد لوحظ أنه في الطريقة المعتمدة يكون التركيز" على القواعد في حد ذاتها وإغفال الجانب المهم في ذلك وهو جانب التذوق والإحساس بها ومعايشتها وممارستها "[15].

4/- صعوبات تتعلق بمادة النحو:

وتتمثل مظاهر تلك الصعوبة في الجوانب الآتية:

أ- اعتماد النحاة في وضعهم لعلم النحو على منطق العقل – أي أنه معياري – دون الاهتمام بمنطق اللغة وطبيعتها الوصفية.

ويمكن أن نشاطر الدكتورة السليطي في رأيها هذا إذا نظرنا إلى ما بررت به قولها " بعدما انتهى عصر الاستشهاد استمر اللغويون في دراسة اللغة عن طريق ما وصفه السلف من قواعد اللغة عن طريق مادة اللغة، من هذا بدأ فرض القواعد على الأمثلة وبدأ القول بالوجوب والإيجاز "[16].

ولكن يجب أن ندرك أن النحو العربي في بادئ الأمر كان بمنطق اللغة الوصفي، أي أنه حسب طبيعة اللغة؛ إذ لم يكن لعامل العقل دخل إلا بعد ارساء دعائمه وقواعده الأصلية ونشأته منشأ صواب مرتبط وطبيعة اللغة.

ب- تأثر واضعي علم النحو بعلماء الكلام في أن كل أثر لابد له من مؤثر والامعان في ذلك انتهى إلى نظرية العامل وإلى الحديث عن العلل وعلل العلل.

ج – " كثرة ما في القواعد من أقوال ومماحكات واختلاف مسائلها، واعتمادها على التحليل المنطقي "[17]. وذلك من خلال الجدل القائم بين المداس النحوية وتضاربها وكثرة المسائل واختلافها بسبب أنه لابد للطرف الآخر من رأي حتى يرد على الطرف الأول، الشيء الذي أدى إلى تعقيد النحو من خلال اعمال المنطق والتطرق إلى العلل من خلال أن لكل سبب مسبب، وهذا مما عمق العملية النحوية على الدراسة.

5/- تأثر العربية الحديثة في مختلف المجالات:

وهذا التأثر كان باللغات الأجنبية بالأساس خاصة في مجال الأسلوب، سواء تعلق الأمر بالجانب السياسي، الثقافي، أو الاعلامي ... الأمر الذي يجعل فصحى النحاة غريبة عنا في كثير من المجالات.

من ذلك تسرب بعض الساليب الأعجمية إلى لغتنا، على أن هناك من ادعى أن لها أصولا عربية في لغتنا ومثال ذلك استخدام الفعل (عاد) (يعود) في نفي شيء على أنه كان موجود قبل ذلك كقولنا: فلان لم يعد قادر على المشي أو لم يعد صديقا لي، " فهذا الأسلوب على شاكلة أسلوب النفي في اللغة الفرنسية الذي تستخدم فيه أداة (ne plus)

مثل (iln`est plus monami /il ne pleut plus marcher) "[18].

وهناك من هوّن من أمر هذا الفعل على أنه من أخوات (رجع) أو يشابهها وقد ورد ذلك في العربية ففي الحديث (لا ترجعوا بعدي كفارا) أي بعد أن كنتم مسلمين.

وإلى جانب ذلك تسرب إلى أقلامنا أساليب لا نزاع في أعجميتها إذ لا توجد لها نظائر في الأساليب الفصيحة وذلك مثل قولنا:

فلان لا يرى أبعد من أرنبة أنفه ← - il ne voit plusloique le bout son nez.

أعطاه صوته في الانتخابات ← – il a donne` savoix

ازدهرت التجارة ← - le commerce fleurit

وعادة ما تشيع مثل هذه الأنواع من الأساليب لدى الصحافة، وهذا مما لا شك فيه أنه سوف يضيف لعربية القدامى غرابة عنا، بسبب دخول أساليب غريبة عن العربية ككل، وهذا النوع من تعريب الأساليب إن صح تسميته كذلك هو الذي ينبغي أن نقاومه ونعمل على القضاء عليه[19].

يبقى ونقول أن الدعوة إلى إصلاح النحو وتخليصه مما علق به من شوائب هي دعوة قديمة، إلا أن هناك محاولات معاصرة انطلقت من المبررات التي ذكرناها محاولة النفاذ إلى الأعماق، الشيء الذي ينمي روح البحث والاطلاع على التراث الذي وصل إلينا بغثه وسمينه ومحاولة غربلته.

وكذا انطلاق محاولات التجديد هذه من منطلق ومفهوم إصلاح النحو، وما ارتبط به من مفاهيم أخرى كمفهوم التيسير والتجديد، فالقصد منها أن تكون ثمة قراءة في التراث وفق منهج محدد، ويحوّل هذا التراث من معرفة ميتة إلى معرفة حيّة، ومن أداة للزينة إلى أداة للمعرفة، وليس القصد منها أن يكون ثمة نحوا جديدا مبتكرا فهذا مما لا يتحقق.

الهوامش:

[1]- ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر، بيروت، لبنان، د ط، 2004، ص579.

[2]- أعمال ندوة تيسير النحو، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2001، ص 2.

[3]- ابن الانباري، نزهة الالباب، تح: محمد أبو الفضل و إبراهيم مصطفى المدني، د ط، 1968، ص 390.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تع: محمد أبو الفضل شاكر، موفم للنشر، الجزائر، د ط ، 1991، ص 29.

[5]- محمد إبراهيم عبادة، النحو التعليمي في التراث العربي، منشأة المعارف، الاسكندرية، د ط، د ت، ص 15، 16.

[6]- أنيس فريحه، تبسيط قواعد اللغة العربية، مطابع المرسلين اللبنانيين، بيروت، د ط، د ت، ص 49.

[7]- أعمال ندوة تيسير النحو، ص 109.

[8]- السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تح: إبراهيم أبو الفضل، الدار المصرية اللبنانية، مصر، د ط ، 1326 هـ، ص 5.

[9]- ظبية سعيد السليطين تدريس النحو العربي في ضوء الاتجاهات الحديثة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2002، ص 29.

[10]- نفسه، ص 30.

[11]- نفسه، ن ص.

[12]- نفسه، ص 35.

[13]- نفسه، ص 30.

[14]- نفسه، ص 38.

[15]- عباس محجوب، مشكلات تعليم اللغة العربية (حلول نظرية وتطبيقية)، دار الثقافة، الدوحة، د ط، 1986، ص 68.

[16]- ظبية سعيد السليطين تدريس النحو العربي في ضوء الاتجاهات الحديثة، ص 40.

[17]- نفسه، ص 37.

[18]- علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط 8، د ت ، ص 239.

[19]- نفسه، ص 141.

العادات اللفظية وأثرها في تيسير عمليات التعلم وتنمية الذاكرة.

د/ فتحي بحة
جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي

الملخص:

جرى الحديث في السنوات الأخيرة عن إيجاد آليات جديدة يمكن الاستناد عليها، وسبل يمكن أن تسلك لتيسير طرائق تعليم اللغات عموما، واللغة العربية على الوجه الأخص، سواء تعلق الأمر بالناطقين بها أو ممن يرومون تعلمها من غير العرب.

ونحن في هاته المداخلة نحاول أن نبين للقارئ جل التأثيرات التي يمكن أن تسهم بها العادات اللفظية في تفعيل عمليات التعلم وتنشيط الذاكرة، بما يجعل من عملية التعلم نشاطا فاعلا يسهم في تحقيق الأهداف المنشودة منه.

Abstract:

We essay in this study knowing lampartance of "language habits" for easing Arabic language to thatching at deferent's groups pupils.

The new mode in last years is ho existing new mechanism for to easing Arabic language to thatching deferent's groups pupils.

تمهيد:

كان لتقدم الأبحاث والتجارب السيكولوجية في الفترة الأخيرة الأثر الكبير في تغيير كثير من الأفكار وظهور نظريات جديدة تفسر عملية التعلم وتوضح حقائقها بشكل يسمح لنا بالتعرف على طبيعتها وشروطها والعوامل التي تؤثر فيها.

فقد يكون التعلم مجرد تغيير أو تعديل في السلوك الخاص للفرد يتسم بصفة الاستمرار من جهة، وسمة بذل الجهد المتواصل والمنتظم من جهة ثانية ،لإشباع الحاجات المختلفة للفرد.(1)

والتعلم بالمفهوم السالف الذكر يشمل كل التغيرات الجسمية والانفعالية والعقلية، كما أنه يضمن وجود هدف يرمي إليه، فينتج عنه اكتساب أفكار ومعلومات واتجاهات أو مهارات معينة.

والتعلم من هذا المنظار لا يخرج عن نطاق نقاط ثلاث:

- التعديل في السلوك الموجود.
- تغيير السلوك الموجود بسلوك آخر جديد يحل محله.
- إطفاء السلوك الموجود.

ولهذا يرفض أصحاب هذا التوجه في التعلم كل أشكال التعلم الأخرى، والتي تأتي من طرق غير التدريب المستمر (التغييرات الطارئة) كالنضج الطبيعي ، والتخدير أو السكر ...وهلم جرا.

كما قد يكون التعلم مجرد تدريب للعقل، وترتبط هاته الفكرة بما جاء عن العالم "جون لوك" (J Look) وتنبني أساسا على فكرة مفادها أن العقل البشري مقسم إلى عدة ملكات مثل التفكير والتذكر والتخيل والتصور... وأن التعلم ينتج من تدريب هاته الملكة العقلية.

ونظرية التدريب العقلي تؤكد أن لبعض المواد أهمية خاصة في تدريب تلك الملكات، كأن ينظر إلى الرياضة واللغات على أنها أجدى من غيرها في تدريب بعض ملكات العقل، فإن تدرب الطالب مثلا على التفكير في المسائل الرياضية، فإنه يمكن أن يستخدم تفكيره في أي ناحية أخرى، وبذلك تقوى ملكة التفكير عنده، فإذا تدرب على تذكر اللغات فإنه يستطيع أن يتذكر أي ناحية أخرى.

وعلى الرغم من أن دراسات حديثة أثبتت خطأ هذه النظرية وضعف تأثيرها في عملية التعلم، إلا أن كثيرا من الباحثين لا يزال يصر على قيمة بعض جوانبها في تدريب العقل.[2]

وقد يكون التعلم مجرد عملية تذكر ، وتتلخص هذه النظرية على اعتبار أن الخبرة والتعلم هما اللذان يوصلان إلى المعرفة الكاملة للعقل الذي هو بمثابة المخزن للمعلومات المحفوظة التي يمكن أن تستدعى وقت الحاجة، معنى ذلك أن عملية الحفظ تأتي بالدرجة الأولى من الأهمية، حيث كان يعتقد أن عملية التعلم تتم بواسطة الحفظ، وعلى هذا صممت كثير من المناهج التعليمية لتدريس المواد المختلفة.

بيد أن الدراسات التربوية الحديثة أفادت أن التلميذ لا يحفظ بعد فترة من حفظه لأية مادة إلا بقدر معين من المادة التي حفظها، ثم إن هذا القدر يأخذ في التضاؤل مع مرور الوقت، كما أكدت هذه الأبحاث على أهمية فهم المادة المتعلمة في عملية التعلم، ذلك أن فهم المادة يساعد على سرعة حفظها وبالتالي تذكرها واسترجاعها في مراحل تالية.[3]

على أن نظريات كثيرة أكدت على أن المدخل الأساسي للمعرفة هي الحواس، فالعقل البشري لا شيء فيه من المعرفة إلا ما يأتيه من طريق الحواس ، لذا وجب تنويع مصادر المعرفة بتنويع مداخلها للعقل، فالطفل يعرض المادة على سمعه أو بصره أو لمسه أو ذوقه أو أنفه كيما يستوعبها فتكون أكثر رسوخا، ثم إن الطبائع البشرية تختلف من شخص لآخر فهذا ذو طابع سمعي وآخر ذو طابع بصري وهكذا.

أولا/التذكر والنسيان عند الإنسان.

إذا كان التعلم في أبسط معانيه أن يحتفظ المتعلم بالخبرات التي يكتسبها في عملية التعلم، فإن لم يتمكن المتعلم من ذلك الاحتفاظ بأي شيء فمعنى هذا أن التعلم لم يتم.

والمقصود بالتذكر هنا إظهار الدلالات على التأثر بشيء من الماضي، وقد يكون التذكر تاما وكاملا للخبرات السابقة ويسمى هذا (بالاستدعاء)كتلكم الأحداث التي تقع في الصغر مثلا.

وقد يكون التذكر مجرد التعرف على شيء له سابق معرفة وخبرة به ولا يكون التذكر هنا تما بل يكون مجرد شعور بأن هذا الشيء مألوف أو مر بخبرة الفرد في الماضي كأن ترى وجوها مألوفة لأشخاص لا تتذكر أسماءهم أو أين تعرفت إليهم، ويسمى هذا (بالتعرف)، بيد أن التعرف بمجرد الشعور بالمألوفية كثيرا ما يخوننا، فقد تدل المألوفية بالشيء لا على سابق معرفة وخبرة بالشيء نفسه ولكن بشيء مشابه له.

كما يحدث أن مظهرا من مظاهر الخبرة السابقة يؤدي إلى تذكرنا لهذه الخبرة مثلما يحدث عند وقوع نظرنا على هدية من هدايا عزيز لنا في الماضي، إذ تؤدي رؤيتها إلى تذكر هذا الفرد وخبرتنا معه، وتسمى هذه العملية (بالتداعي)، وهناك نوع آخر من التذكر مثلما يحدث حين حفظنا لقطعة نثرية أو شعرية ثم يطلب منا إلقاؤها، أو حينما يطلب منا بيان كيفية ركوب الدراجة عمليا حين سماعنا نشرح نظريا كيفية ركوبها لشخص ما ويسمى هذا (بالاسترجاع)، بيد أن تذكرنا لكل ذلك لا يمكن أن يكون تاما، فقد ننسى أجزاء منه ونتذكر أجزاء أخرى.

بيد أن جملة من البحوث والدراسات قد بينت أن المواد والخبرات المختلفة التي يتعلمها الفرد لا تنسى بدرجة واحدة، إذ تختلف درجة النسيان من مادة لمادة، فكلما كان للمادة التي يتعلمها الفرد معنى وأهمية ما بالنسبة إليه فإن سرعة نسيانها تكون أقل مما لو كانت مجرد مقاطع لا معنى لها.[4]

أما النسيان فقد يفسر على أساس عدم استعمال الفرد للمادة المتعلمة، فكلما مر الوقت زادت درجة النسيان فتتحلل المادة وقد تمحي تماما، ويعزى هذا إلى طبيعة نشاط العقل، والأساس في النسيان هنا أساس عضوي يتصل بطبيعة المخ والجهاز العصبي.

وقد يفسر النسيان أيضا على أساس التشويش المنظم، إذ وجد أنه وبمرور الوقت تهتز الأنماط المحفوظة في العقل وتتساقط منها بعض العناصر، أو تتخذ هذه الأنماط شكلا جديدا يختلف عن الشكل الذي حفظت به.

ويرى "جاثري"(Jittery) أن النسيان يرجع إلى تعلم الكائن حركات جديدة تتعارض مع الحركات القديمة فتحل محلها ويدعى هذا النوع من النسيان (بالكف المضاد).

وهناك نمط آخر للنسيان يتعلق بوجود دوافع للنسيان تتعلق بالفرد ذاته كأن يشق على الفرد تذكر خبرات معينة لارتباطها بخبرات مؤلمة في حياته ويدعى هذا النوع من النسيان(بالكبت اللاشعوري).[5]

ثانيا/الذاكرة القصيرة المدى والذاكرة الطويلة المدى.

تحدثنا حتى الآن عن التذكر والنسيان عندما يكون ذلك في فترات طويلة نسبيا، ولكنا غالبا ما نكون في حاجة لاسترجاع فوري للمادة أو على الأقل بعد فترة وجيزة من عرضها علينا، وهنا يأتي دور الذاكرة القصيرة المدى، فتذكر رقم هاتف جديد أو أسماء الشوارع القليلة التي مررنا بها أخيرا في مدينة لا ألفة بها...كل هذه أمثلة للذاكرة القصيرة المدى.

فكم من معلومة بمقدار المرء تذكرها دون خطأ عندما يتلقى قائمة من المعلومات المتتالية من النوع نفسه (أرقام/حروف/كلمات...)؟

إن مدى الذاكرة يتغير بحسب الأفراد، فقد أكد "جورج مللر"(J Miller) أن اتساع المتغيرات يتراوح بين (5و9) متغيرات ذاكراتية، فإذا كانت الألفاظ عناصر جملة طويلة نسبيا ومكونة من العديد من الجميلات فإن الجملة المقروؤة أو المسموعة أخيرا هي وحدها التي يمكن أن تستظهر حرفيا.

والظاهر أن التقديم السمعي للمدخلات المعرفية يؤدي إلى مدى أرفع في التذكر من ذلك المشاهد في التقديم المرئي أو المكتوب.(6)

ومظهر آخر الذي يفرق الذاكرة القصيرة المدى عن بقية السجلات الأخرى يتعلق بإمكانية الإبقاء لبعض الوقت على المعلومة المحجوزة، فعندما تقتضي الضرورة فإن إجراءات التكرار الذاتي يمكن أن تأخذ مكانها للحفاظ مؤقتا على المعلومة المهمة لتنفيذ عملية ما (كرقم هاتف أو اسم محدد...) فلكي تبقي عليه فإنك تأخذ في ترديده وتوليفه ذهنيا لتحافظ عليه، وبمجرد أن يتوقف التكرار الذهني للمحفوظ إما لأن طارئا مشوشا قد حدث وإما لأن المحفوظ لم يعد يهمك أصلا حتى يصبح من الصعب عليك تذكره أو استرجاعه في مجمله، ذلك لأن المعلومة المختزنة في الذاكرة القصيرة المدى لا تلبث إلا ثوان قليلة، ثم إن كمية المعلومات المختزنة من طريق التكرار محددة بسعة تلك الذاكرة.(7)

لكن ما مصير المعلومات المعالجة في الذاكرة القصيرة المدى؟ فلقد رأينا أن الإبقاء على المعلومة في الذاكرة القصيرة المدى ممكن إذا ما نحن لجأنا إلى إستراتيجية مثل التكرار الذاتي، بيد أن تلك المعلومة سرعان ما تذوي وتزول بزوال دواعيها وعدم تنشيطها بيد أن هذا الاختفاء لا يعني استحالة استرجاعها.

إن تفسير القدرة على تذكر البيانات المترابطة يتمثل في أن التداخل بين هاته البيانات من وجهة نظر الاتجاه الارتباطي يعد آلية أساسية في الذاكرة، بحيث إن كل (كلمة) هنا تعد مثيرا للفظة التي تليها واستجابة للفظة التي تسبقها، فإذا تعلق الأمر بسلسلة من الكلمات فإن وضع الارتباط

المتاخم يؤدي إلى سلسلة من الارتباطات الجديدة، وتقول هاته النظرية أن وضع رابطة جديدة تحدث كبحيا في الوقت نفسه على الروابط القادمة وعلى الروابط الموضوعة آنفا، وهكذا نفهم أن الكلمات الواقعة في وسط القائمة تكون أقل استظهارا من تلك التي تقع في بداية القائمة أو في نهايتها، من جهة أخرى نسبة تذكر الكلمات الواقعة وسط القائمة تكون متكافئة تماما.[8]

فنحن نختزن في ذاكراتنا الطويلة المدى بقدر كبير من المعلومات، وهي تحوي حقائق خبراتنا الشخصية، وجملة كبرى من البيانات اللغوية ... وغيرها كثير، بيد أن إحدى المشكلات العامة في دراسة الاسترجاع من الذاكرة البعيدة المدى هي أننا لا نعرف على وجه التحديد كيف اكتسبت المادة المختزنة، ولا نعرف بالضبط ما هو تركيبها بالضبط أو كيف تنتظم، فمعرفة النظام إذن عنصر رئيس في تحديد عملية استرجاع البيانات.[9]

وقد أفضى البحث في تحليل الذاكرة عند الإنسان إلى عد هذا الأخير جهازا طبيعيا لمعالجة المعلومات ومختلف البيانات التي يمكن أن ترد عليه وهنا ظهر اتجاهان للبحث:

الأول مهمته التعرف على المكونات والسجلات التحتية.

أما الثاني فيدرس إجراءات المعالجة ذات العلاقة بمكونات نظام الذاكرة والبنى الإدراكية المحلية على التمثلات الذهنية للمعارف التي يفترض تخزينها لآماد دائمة في الذاكرة طويلة المدى.

إن التوجه الأول الذي هو من النوع البنيوي يهدف أساسا إلى التعرف على مكونات نظام الذاكرة، ونتيجة لهذه المسلمة افترضت ثلاث مكونات:

- سجل المعلومات الحسية: الذي يلتقط المعلومات من المحيط بواسطة الحواس (السمع والنظر واللمس) ويحتفظ بها لمدة قصيرة (0.5ث تقريبا).
- الذاكرة قصيرة المدى: ذات السعة التخزينية المحدودة بضعة عناصر، بيد أنه يمكن أن يحتفظ ببعض المعلومات في هذه الذاكرة بواسطة آلية التكرار الذهني كما أسلفنا الذكر.
- الذاكرة الطويلة المدى: حيث تختزن المعلومة بصفة دائمة وهي ذات سعة كبيرة وغير محدودة مع مراعاة مجمل الجهاز العصبي المركزي.

أما التوجه الثاني فهو من النوع الإدراكي الذي يرمي إلى التعرف على الكيفيات التي يعالج بها العقل البشري المعلومات ذات الصبغة اللغوية الصرفة، ولذا تم التفريق بين نوعين من المعالجة العقلية للبيانات، بين تلك التي تعتمد (المعالجة الموجهة بالمعطيات) و(المعالجة الموجهة بالمفاهيم).

وفي كل كان الهدف الرئيس من وراء البحث في ذلك إيجاد ربما نظريات تكاملية للمعالجة الذهنية للبيانات وتفسير مختلف بنيات الذاكرة والبنى الإدراكية وعمليات الاسترجاع واستعمال

المعطيات المخزنة، وكل النظريات السالفة لا تخرج عن الأطوار الثلاثة التي للفهم والإدراك ذاته وهي:(الاكتساب والحفظ والاسترجاع)[10]، وهاته عمدة التعلم الصحيح والسليم.

ثالثا/تأثير العادات اللفظية في الإدراك الحسي واللغة.

إن جل الفروق الدقيقة بين الأشياء والصفات والأحداث ما كنا لنتفطن لها لو لم تكن لها مفرداتها الخاصة التي تنفرد بها، إلى درجة أن معرفة الاسم تسهل على الإنسان عملية التعرف على الأشياء، فقد تبين "لليهمان"(Lehman) من تجربة قام بها عام (1889) فبرهن على قدرة عدد من الناس في التمييز بين مستويات مختلفة من اللون الرمادي إذا وسمنا كل مستوى منها برقم محدد، فإن عرضت تلك المستويات اللونية على من لا يعرف فإنه لن يهدي للتمييز بينها إلا مصادفة.

بيد أن تأثير العادات اللفظية في الإدراك تبدو بجلاء أوضح في مجال اللغة وفهم الكلام المسموع والمقروء والمكتوب، إذ لا تستوي الكلمات في سهولة التعرف عليها، فبعضها يدرك بنظرة خاطفة، والبعض يتطلب شيئا من الروية وتركيز السمع أو البصر (كأن تقارن بين تعرف القارئ العربي على صحيفتين كتبت إحداهما باللغة العربية والأخرى باللغة الصينية) فالأولى مألوفة عنده أما الثانية فلا تعني له شيئا ذا بال، وحتى بالنسبة للغة نفسها نجد أن الكلمات تتفاوت في سهولة إدراكها بحسب قيمتها وكثرة دورانها.

فقد بينت التجارب أن عتبة التعرف تقل كلما كانت الكلمات أكثر دورانا، والعقل في كل ذلك لا يخرج عن إحدى الحالات الآتية:

- وضعية المنتبه: وكل المنبهات الخارجية التي تعرض له تقابلها سلسلة مماثلة هي في دماغه أصلا.
- وضعية الساهي: فلا تسجل حواسه شيئا من المنبهات.
- وضعية المتوقع: وحينئذ يسبق نشاط الدماغ المنبهات قبل حدوثها فيتوقع حدوثها قبل قليل، وهنا نلحظ أن صعوبة الإدراك تزداد كلما زادت نسبة الاحتمالات، فسماع كلمة ترد في سياق حديث معين أمر أسهل من سماع كلمة ترد بمفردها، لأن السياق يضيق الاحتمالات وكلما زادت الاحتمالات صعب توقع المقصود.

إن القصد من قياس الاستجابات اللفظية هو معرفة كيفية تأصل تلك العادات ورسوخها في دماغ الإنسان، إذ ما من شك في أن التعرف على الكلمات دليل على رسوخ العادات اللفظية، وهذا أمر يمكن أن يفيد في انتقاء مرشحين لمهن معينة كالترجمة والصحافة وهلم جرا.[11]

رابعا/تأثير العادات اللفظية في التعلم والذاكرة.

إن التمييز بين لونين من التعلم أمر مهم للقارئ لون طويل المدى ولون قصير المدى.

فالتعلم بالمعنى الأول يتم منذ أيام الطفولة ويستمر مدى الحياة فيتعلم المرء إذ ذاك طرائق السلوك ويستجيب بها في كل المواقف الحياتية.

أما التعلم بالمعنى الثاني فهو مؤقت، فنحن كثيرا ما نتعلم أشياء سرعان ما وتنمحي تزول بزوال دواعيها، بيد أن هذا العلم القصير المدى قد يترك أثرا في ذهن الكائن البشري، ذلك أن الذاكرة بخلاف الآلة الحاسبة البسيطة لا تعود إلى الصفر بعد حلها لمشكلة ما مما يعرض عليها بل هي تواجه المشكلة الجديدة بما رسب فيها من عوالق حلها للمشكلة السالفة.

والمهم ههنا هو أن نعرف كيف يمكن أن تؤثر العادات الراسخة في تعلمنا الجديد، ولما كان للذاكرة الدور الكبير في التعلم لذا كان من الأنسب الحديث عن تأثير العادات في التعلم والذاكرة معا.

فنحن عنا نريد أن نعلم كيف يمكن للإنسان أن يتعلم في الوقت نفسه كيف له أن يحتفظ في ذاكرته بما يقرأه أو يسمعه، بيد أن العقبة الأولى التي تعترضنا هي كمية المعلومات أو المحفوظات أو المهارات، والظاهر أنه كلما زادت تلك الكمية كلما احتاج الإنسان إلى بذل المزيد من الجهود، ثم إن هاته الجهود غير متناسبة طردا مع الكمية المطلوب حفظها أو تعلمها، فإذا ازدادت الكمية ضعفين فإن المجهود المبذول سيكون لا محالة أكثر من ضعفي ما كان عليه.

وهناك عقبة أخرى سيواجهها المفحوص وهي قدرته على الحفظ في ذاتها محدودة، لذلك فإن جهوده ستكون ضائعة إذا ما حاول تجاوزها وهو أمر يدعو إلى ضرورة قياس سعة الذاكرة الفورية، وهو أقصى ما بمكن الاحتفاظ به بعد مشاهدة أو تسميع واحد.

ثم إن هناك أمرا آخر يتعلق بالمعدل الشخصي لكل إنسان ذلك أن الشيء المطلوب حفظه أو تعلمه لا يختلف من حيث الكمية فحسب بل ومن حيث نوعية المادة وبيعة الموضوع أيضا (أرقام/حروف/مقاطع صماء) والناس يختلفون في احتفاظهم بهاته المواد كل بحسب طبيعة ذاكرته (كمية/تقنية/لغوية...).

كما يلعب الترابط بين المواد المحفوظة أيضا دوره الرئيس في تسهيل عملية الحفظ، فكلما كانت المواد أكثر ترابطا كانت أقدر على الحفظ، ثم إنه كلما طالت عدد الكلمات أو البيانات كلما قلت النسبة العامة للحفظ، وإذا تجاوز المطلوب حدود الذاكرة الفورية، فإن صعوبة في تذكره تزداد، وإذا كانت العناصر التي يختزنها الذهن تزداد بطول النص فإن النسبة المئوية العامة للحفظ تتقلص.

وعليه فمما يسهل على الطالب حفظ البيانات هو إدراج الأرقام والعبارات المراد حفظها في وحدات ذات دلالة مباشرة للمتعلم كيما يحفظها بسهولة ويسر.

أو أن يدرج العناصر الجديدة في نطاق الصيغ المألوفة المعتادة.

فإن لم يوفق مع ذلك كله سعى إلى التكرار والترديد الآلي عسى أن يصبح ذلك التكرار والنطق عادة حركية تساعد على الحفظ.

ومن المهم في ذلك كله أن ندرك جيدا أن فترات الراحة التي يأخذها الإنسان وهو منقطع عن الحفظ لا يمكن أن تنسيه الذي حفظه، وهو في هذه الحالة يستريح قليلا لينظم بياناته وليخفف من الأثر السلبي للحفظ (فرز المعلومات، وكف المعلومات السلبية).[12]

خامسا/تأثير العادات اللفظية في التفكير.

رأى "جون واطسون"(J Watson) أن التفكير في حد ذاته نوع من الكلام الصامت وحركات التلفظ إن هي في الواقع إلا سلوك لغوي وهو ما سميه بالتفكير، فبعض الكبار قد يستعين بحركات لفظية لكي يحل مشكلة ما، بيد أن جل السلوكيين قد عدل عن رأيه فيما بعد.

والحق أن العمل هو البعث على التفكير وهو بمثابة المشكلة التي تتطلب حلا، إلا أن التفكير لا ينطلق إلا عندما نشعر بضرورة القيام بذلك العمل فنتخذ حياله موقفا معينا ونسلك تجاهه سلوكا خاصا، وأخيرا فإن هذا الموقف لا يجري ما لم تتولد عنه جملة من القوى والاتجاهات التي تساعد على إيجاد الحل.

إن الشيء الذي يمكن أن نأخذه من هذه النظرية السلوكية هو أن اللغة مظهر للفكر تبدأ حينما يشعر الإنسان بضرورة التعامل مع المحيط، فهذا الشعور أو الوعي هو الدافع والشرط الرئيس في حصول ملكة اللغة عند الإنسان.

على أن الإنسان لا يدرك مما حوله كل شيء فمن الأشياء ما لا تدركه الحواس، ومن الأمور ما لا تتفطن إليه، والحق أن الشعور مقصور على الأشياء التي تقع في حدود انتباهنا فهي موضوع كلامنا وما عدا ذلك فهي تشكل منطقة واسعة هي منطقة اللاشعور، وهذه المنطقة وإن كنا لا نتطرق للحديث عنها إلا أنها تظل في حدود تفكيرنا، وهذا ما يفضي بنا إلى القول أخيرا بأن مضمون الفكر أوسع من حدود اللغة، وأنه لا ينكشف من طريق اللغة إلا القليل القليل.

معنى ذلك أن موضع التفكير يشمل ما نشعر به، وما يختبئ تحت الشعور المباشر، أما اللغة فموضوعها في الغالب مقصور على ما يدور في الذهن مما نعيه وعيا مباشرا.

فقد تبلغ درجة الصعوبة في ذلك فيبحث الإنسان عن وسيلة أخرى غير اللغة للتعبير عن أفكاره فيستعمل إذ ذاك آليات أخراة (كالرسم والموسيقى أو الرقص والمسرح الصامت...).

ولقد حاولت مدرسة التحليل النفسي أن تلقي الضوء على بعض مناطق اللاشعور وتحلل كلما رسب تحت الشعور من إحساسات لا يمكن أن نشعر بها ولا نعرف سببا واضحا لها ولا ندري كيف نعبر عنها.

بيد أن جل ما أوردناه لا يعني أن ميدان اللغة مقصور على عالم الوعي، فالكلام سلسلة من العمليات التلقائية ولا يستلزم القيام بها يقظة الشعور والوعي وحضور الذهن، فالفرد منا قد يتكلم ولا يعير كلامه أي انتباه، ينضاف إلى ذلك ما يمكن أن يرد على ألسنة الناس والكتاب خاصة مما لا يرجع إلا عالم الوعي في شيء.(13)

وخلاصة الكلام في هذا المقام هي أن العادات اللفظية خير معين للفكر، فهي تقدم له أدوات وآليات وصيغ وتعابير منتقاة، وتيسر له الكشف عن مضمونه، ولولا هاته العادات لكان توليد الأفكار من أعسر الأمور.

الهوامش:

(1) ينظر:أحمد حساني :دراسات في اللسانيات التطبيقية – حقل تعليمية اللغات- ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ط 2000، ص 46، 47، وينظر: عبد المجيد نشواتي، علم النفس التربوي، جامعة اليرموك، دار الفرقان للنشر والتوزيع، الأردن، ط4، 2003، ص 247، 175.

(2) ينظر:إبراهيم وجيه محمود : التعلم أسسه ونظرياته وتطبيقاته، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط 2006، ص 12، 18.

(3) ينظر: سمير أبو مغلي، ومروان أبو حويج: المدخل إلى علم النفس التربوي، دار اليازجي العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 2004، ص 168.

(4) ينظر: طلعت همام، سين وجيم عن علم النفس التربوي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص 87، 89، وينظر:سارنوف أ.منديك وآخرون، التعلم، ترجمة: محمد عماد الدين اسماعيل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1973، ص146، 160.

(5) ينظر: طلعت همام، سين وجيم عن علم النفس التربوي، ص 87، 88، وينظر:سارنوف أ.منديك وآخرون، التعلم، ص 146، 160.

(6) ينظر:سارنوف أ.منديك وآخرون، التعلم، ص 160، 161، وينظر: كرستيان ككنبوش، الذاكرة واللغة، ترجمة: عبد الرزاق عبيد، دار الحكمة، الجزائر، ط 2002، ص 22، 24.

(7) ينظر: كرستيان ككنبوش، الذاكرة واللغة، ص 25، 26.

(8) ينظر:كرستيان ككنبوش، الذاكرة واللغة، ص 27، 28.

(9) ينظر: طلعت همام، سين وجيم عن علم النفس التربوي، ص 179، 180.

(10) ينظر: كرستيان ككنبوش، الذاكرة واللغة، ص 16، 17.

(11) ينظر: حنفي بن عيسى، محاضرات في علم النفس اللغوي، المكتبة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1980، ص 222، 228.

(12) ينظر: حنفي بن عيسى، محاضرات في علم النفس اللغوي، ص 229، 236 وينظر: مصطفى فهمي، سيكولوجية الطفولة والمراهقة، دار مصر للطباعة، القاهرة، (دط)، (دت)، ص 87، 89، وينظر: جوديث جرين: التفكير واللغة، ترجمة: عبد الرحيم جبر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1992، ص 185، 189.

(13) ينظر: حنفي بن عيسى، محاضرات في علم النفس اللغوي، ص 236، 244، وينظر:حسني عبد الباري عصر: فنون اللغة العربية تعليمها وتقويم تعلمها، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط 2000، ص 32.

التوجيه الدلالي للتحويل بحذف الفعل؛ مقاربة تحويلية

أ. محمد مغناجي
المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية- قسنطينة

ملخص:

يحاول المقال البحث في قضية التحويل بحذف الفعل من الجملة في اللغة العربية، وفق مقاربة تحويلية للوصول إلى التوجيهات الدلالية التي يحققها حذف الفعل في الجملة في اللغة العربية، والدراسة كانت في ربع مريم من القرآن الكريم..

Abstract:

The article tries to look at the issue of conversion to delete the verb of the sentence in Arabic, according to a transformative approach to reach Remember guidance achieved by deletion of the verb in the sentence in the Arabic language, and the study was Mary(maryam) in the quarer from the Koran.

التّوجيه الدّلاليّ للتّحويل بحذف الفعل:

إن" الحذف ظاهرة لغوية عامّة تشترك فيها تشترك فيها اللغات الإنسانية"(1)؛ والحذف القطع من الطرف في اللغة، وفي الحديث الشريف"حذف السلام في الصلاة سنّة، هو تخفيفه وترك الإطالة فيه"(2)، ولذلك الطريقة التي نحاول أن نحلّل بها العناصر المحذوفة (الفعل) في بنية الجملة الفعلية هي ذاتها التي رئى بها التحليل في النحو العربي القديم وحتّى الحديث؛ ذلك كله متقارب أشدَّ التّقارب "من الطريقة التي استخدمها النحو التوليدي التحويلي في تفسير ظاهرة الحذف"(3)؛ وذلك أن المحذوف من ظاهر البنية السّطحية ليس تاركا أثرَه البلاغيَّ بل مستقرًّ بقرائن التّأويل والتّقدير المعنوية واللغوية، ومن صور حذف الفعل أن "يكون المسند(الفعل) محذوفا في البنية السطحية للجملة الفعلية المركبة المحتواة فيها هذه الوحدة الإسنادية الاسمية المؤدّية وظيفة الفاعل، ونقف عليها في قوله تعالى من الآية 5 من سورة الحجرات:(وَلَوْ أَنَّهُمْ صَبَرُوا حَتَّى تَخْرُجَ إِلَيْهِمْ لَكَانَ خَيْرًا لَهُمْ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ) فلو أنهم صبروا كلها بوصفها وحدة إسنادية أدّت وظيفة الفاعل للفعل المحوّل بالحذف(ثبت) الذي لا يظهر في البنية السطحية، وأساس ذلك أن جمهور النّحاة منهم الكوفيون والمبرّد والزّجاج والزّمخشري ذهبوا إلى أن الوحدة الإسنادية الاسمية بعد (لو) هي في موضع رفع على الفاعلية بفعل مضمر تقديره (ثَبَتَ)"(4)، ونجعل بين مصطلحي الحذف والتقدير شبه تطابق مع بعض الاختلاف الطفيف عند البلاغيين والنحاة؛ " فمن الممكن أن ننظر إلى الحذف والتّقدير لا كاصطلاحين يختلف مضمونهما بل بوصفهما ظاهرة واحدة الأبعاد في جوهرها من التلازم بين الحذف

والتّقدير؛ إذ الحذف ليس إلاّ تقدير ما لا وجود له في اللّفظ، كما أن التّقدير- في مجاله الرّئيس- ليس إلاّ حذف بعض أجزاء النّصّ الكلاميّ في اعتبار النّحاة"(5).

التحويل بحذف الفعل: وله مصطلحاته عند سيبويه منها "الاختزال والإضمار والإخفاء"(6) وغيرها:

أي يقدر الفعل في سياق الآية الكريمة، بعد عملية تطبيق قاعدة التحويل بحذفه، أو إسقاطه كما يقول تشومسكي- في التّحليل التوليدي التّحويلي للغة، من البنية الظاهرة للغة في آيات القرآن العظيم، وله قرينة دالة على وجوده؛ أو دليل(*) كما يرى ابن هشام"(7) إمّا لأن المفعول به الظاهر يحتاج إلى فعل معيّن إن كان الفعل متعدّيا، أو يقدّر الفعل بعد أداة للعطف-وهو غزير- مثاله: في قول الله عزّ مِن قائلٍ:"تنزيلا ممّن خلق الأرض والسّماوات العلى" فتنزيلا مفعول مطلق لفعل محذوف على صيغة الإجبار أو اللّزوم تقديره نزّلناه تنزيلا؛ إذ " ذهب النّحاة إلى أنّه يجوز حذف عامل المصدر المؤكّد؛ وذلك لأنه جيء به لتقوية المؤكد وتقرير معناه(...) وأمّا فعل المصدر المبين للنّوع والعدد، فجائز الحذف لدليل حالي أو مقالي فقد قال ابن مالك:"حذف ما يعلم جائز"(8)، كأن يقال: ألم تُهِنِ المقصِّرَ؟ فتقولُ: بلى إهانةً بالغةً أو إهاناتٍ متعدّدةً، وكقولك لمن تراه ينوي السّفر: سفرا قاصدا، ولمن قَدمَ قُدوما مباركا، ولمن عاد من الحجّ حجّا مبرورا، ونحو ذلك"(9)، وهنا يحذف الفعل حذفا تداوليا وظيفيا لأغراض تحويلية عديدة أهمها أنّ القرينة واضحة ناطقة تؤول إلى الفعل، ولتفادي تكرار المعروف، ونظير ذلك، ودأب المتكلمين على استعمال هذه الصيغ بشكل مستمرّ، أو كما قال بن مالك في ألفيته:

"والحَذفُ حَتْمٌ مَعَ آتٍ بَدَلاَ *** مِنْ فِعْلِهِ كَـنَدْلاَ، الَّذْ كَـ:اُنْدُلاَ.

وما لتفصيل كـ إمّا منّا *** عـاملُه يُحذَف حيثُ عنّا"(10)

صور التّحويل بحذف الفعل:

قبل أن نحلّل صورا متواردة من صور التحويل بحذف الفعل في ربع مريم إنه لَمَجدُرةٌ أن نلمح إلى إننا قسّمنا هذا التّوارد قسمين: قسم هو الحذف في البنية اللغوية المستشفّ من المعطوفات وسنضرب له مثالين للتوضيح، وقسم تعاورت عليه صور متعددة مقدر حذف الفعل فيها بناءً على استلماح القرائن، وسنعرض لكل صورة منه مثالا واحدا فقط:

صورة الحذف في بنية العطف:

قد أحصيناها في كامل ربع مريم كما يلي جاء في سورة مريم في الآيات الآتية: 12- 13-21-23-49-55-58-68-14-77-34، وفي سورة طه ورد في الآيات الآتيات: 3- 6- 4- 7- 10- 16-22- 30- 39-71-86- 94-112-120-103، وفي سورة الأنبياء لمحناه في الآيات: 3-4-9- 25-16-38-28-33-73-78-79-

83-84-89- 90-92-96، في سورة الحج جاء الحذف بالعطف في الآيات الآتية: 5- 14- 15-18-20-22-23-25-26-27-36-37- 40-42-44-64-65-70-73-75، وفي سورة المؤمنون في الآيات الآتية: 20-35-52-45-58-71-78-113، وأمّا في سورة النور فورد في الآيات الجائية: 24-29-31-34-32-37-41-44-47- 48-50-51-52-55، وفي سورة الفرقان ففي الآيات المتلوّة: 19-38-47-53-54- 55-56-62-64-66-76-75، وفي سورة الشعراء جاء في: 36-44-94-95-169- 170-184-218-219، وفي سورة النمل في 2-8-18-19-24-47-48-49-53-57-60-63-64-65-67-68-74-86-87، وفي سورة القصص جاء في الآيات الآتية: 6-9-14-36-39-40-69-73-81-83، وفي سورة العنكبوت جاء في: 15-23- 16- 27-32- 28- 33-38-39-44-45-46-48-55-60-61، وفي سورة الروم في الآيات الآتية:8-16-17-21-24-25-38-41-45، وفي سورة لقمان في الآي الكريمات:14-16-20-25، وفي سورة السّجدة في جمل الآيات الكريمات الآتيات: 4-9-16-27، وفي سورة الأحزاب في:1-5-7-12-17-18-21-22-25-27-28-29-33-34-36-38-45-46-48-50-51-53-57-58-59-60-66-67-72-73، وفي سورة سبأ جاء في الآيات الآتية: 1-2-3-4-9-10-13-15-18-22 31-42-46-54، وفي سورة فاطر وردت هذه الصورة بحذف الفعل في البُنى التركيبية المعطوفة في الآيات الآتية: 3-11-19-20-21-22-24-25-29-33-41، وقد لحظنا – بعد الإحصاء- أن شكول العطف جميمة وكثيرة ووافرة بالموازاة مع الصور المتعددة الأخرى التي اجتهدنا في تحليلها بالتأويل وتفسير القرائن.

إذن وردت هذه الصورة 230 مرّة في الآيات المذكورة آنفا، وننبه إلى أن بعض الآيات فيها تحويلان أو أكثر.

1-القسم الأول:

1-1:الصورة الأولى:

فيها ثلاثة نماذج وهي:

1-1-1: في قوله تعالى وعلا: **(وَلَا يَمْلِكُونَ مَوْتًا وَلَا حَيَاةً وَلَا نُشُورًا)(الفرقان/3)** فعلان مقدران محولان بالحذف هما معطوفان بالواو على الجمل السابقة التي لها معنى واحد وهما: ولا يملكون حياة مواءمة لـ(ولا يملكون موتا)، ولا يملكون نشورا فحذف الفعل لتلافي التكرار وهذه وظيفة جمالية وصوتية ترتبط بموازنة الفواصل القرآنية من جهة ووظيفة دلالية، فضلا أن أننا نعتقد أن عدم امتلاك الموت هو أقوى وأكبر من عدم امتلاك الحياة؛ ذلك لأن الموت تستتبع الحياة فعطف الفعل المحوّل بالحذف المعطوف (لا يملكون) بعد ما ذكره صراحة، ثم ثنّى بعطفه مخفيا على الحياة ثمّ ثلّث بعطفه محولا بالحذف أيضا على النشور، وكأنه من منطقية هذا التتابع أن عدم امتلاك الموت يؤدّي بنا مباشرة إلى عدم امتلاك الحياة، وعدم امتلاك النشور وفي هذا منطقية تحويلية اقتضت التّسلسل في هذا الأمر،

وقد يصلح أن نقول:" ولا يملكون موتا ولا يملكون حياة ولا يملكون نشورا ولكن إخفاء الفعل بتحويله بالحذف أولا دلّ عليه الحرف السّابك العاطف (الواو)، والفعل منفيّ بلا فالأفعال المعطوفة المحذوفة ستكون منفية أيضا، وهذا هو قانون العربية في تركيبها اللّغوي، والآية الكريمة تبدأ من قوله تعالى وعزّ:(وَاتَّخَذُوا مِن دُونِهِ آلِهَةً لَّا يَخْلُقُونَ شَيْئاً وَهُمْ يُخْلَقُونَ وَلَا يَمْلِكُونَ لِأَنفُسِهِمْ ضَرّاً وَلَا نَفْعاً)، ثمّ تعطف الآية المبحوثة (وَلَا يَمْلِكُونَ مَوْتاً وَلَا حَيَاةً وَلَا نُشُوراً)؛ فهي في سياق متعدد لأفعال منفية، وهو الفعل ذاته الذي عطف مرة ظاهرا ومرة محوّلا بالحذف في البنية العميقة، فلمّا ابتدئ به الكلام ذكر في البنية السطحية وكان موكلا لعدم امتلاك الضر والنفع للأنفس، ثمّ عطف ظاهرا أيضا بعد الموت والحياة والنشور وفي هذا أسلوب قرآني محض فالفعل فعل واحد وهو عدم امتلاك هذه الآلهة الضر والنفع للأنفس من جهة وعدم امتلاكها؛ أي الآلهة الموت والحياة والنشور من جهة أخرى.

1-1-2: في قول الله تعالى:(**فَقَدْ جَاؤُوا ظُلْمًا وَزُورًا)(الفرقان/4):** جاؤوا هو المقدر المحول بالحذف ملتمح بالعطف بعد الواو؛ أي فقد جاؤوا ظلما وقد جاؤوا زورا والفعل الأول يخدم المعنيين؛ إذ يقتضي مباشرة أن الظلم يدفع للزّور بل هو ثمرته أو نتاجه؛ ولذلك عطف عليه بحذف الفعل الدال عليه حرف الواو، وهو (الواو) من أكثر الحروف العطفية السّابكة دلالة على المحذوف المقدّر من البنية العميقة لتراكيب الآي الجليلات.

1-1-3: في قوله عزّ وجل:**(وَيَوْمَ يَحْشُرُهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ مِن دُونِ اللَّهِ)(الفرقان/17):** بنية الكلام العميقة التوليدية هي ويوم يحشرهم ويحشر ما يعبدون من دون الله، وفي هذا النموذج تغاير لشكل العطف الذي يشمل الفعل المحذوف؛ فالجملة (وما يعبدون) أي الجملة الموصولية كلها هي التي تُقدر في محل نصب مفعول به لفعل (يحشر) المحول بالحذف الموحية به (الواو)؛ إذ المعنى يوم يحشرهم ويحشر ما يعبدون من دون الله، أي الذي يعبدون من دون الله، وهنا عمليتان تحويليتان أخريان هما التحويل بحذف الفاعل وهو لفظ الجلالة "الله" ويوم يحشرهم الله ويحشر الله ما يعبدونه من دون الله؛ أي العملية الأخرى حذف المفعول به وتقدير الكلام ويحشر الله الذي يعبدونه من دون الله من آلهة مختلقة مفتراة ومعبودات مصطنعة ما أنزل الله بها من سلطان، أو ما يعبدون من دون الله "من الملائكة والإنس والجنّ، واختلفت القرّاء في قراءة ذلك، فقرأه أبو جعفر القارئ وعبد الله بن كثير:(وَيَوْمَ يَحْشُرُهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ فَيَقُولُ) بالياء جميعا، بمعنى: ويوم يحشرهم ربك، ويحشر ما يعبدون من دون فيقول. وقرأته عامة قرّاء الكوفيين(نَحْشُرُهُمْ) بالنون، فنقول، وكذلك قرأه نافع، وأولى الأقوال في ذلك بالصواب أن يقال: إنهما قراءتان مشهورتان متقاربتا المعنى، فبأيّتهما قرأ القارئ فمصيب"[11].

ونعرب الآية بما يلي: "«وَيَوْمَ» الواو عاطفة والظرف متعلق بفعل محذوف تقديره واذكر «يَحْشُرُهُمْ» مضارع ومفعوله والفاعل مستتر والجملة مضاف إليه «وَما» الواو عاطفة واسم الموصول معطوف على مفعول يحشرهم «يَعْبُدُونَ»"[12]، والمعبودون من دون الله أيضا " كالملائكة وعيسى بن مريم وعُزَيرُ عليهم السّلام، والإنس والجن والأوثان والشمس والقمر والكواكب والحيوان، ومطلب استعمال (من) لمن لا يعقل و(ما) لمن يعقل وبراءة المعبودين من العابدين؛ ذلك لأنّ لفظ (ما) هنا يتناول العقلاء وغيرهم باعتبار الوصف، وفي كل محل يراد بها الوصف لا تخص بالعقلاء، وقد تأتي على قلّة فيهم كما تأتي من على قلّة في غير العقلاء"[13].

ونوجّه دلالة حذف الفعل المعطوف المقدّر التّحويلية في الآية الكريمة بأنّ العابد والمعبود كلاهما محكومان بفعل الحشر، في مكان واحد وزمان واحد، وسنام ذلك كله "يعني: يجمع العابد على الضّلال والمعبود على الضلال في مكان واحد معاً، لماذا؟ لأنّ العابد إذا وجد نفسه في العذاب ربما انتظر معبودَه أنْ ينقذه من العذاب، لكنْ ها هو يسبقه إلى النار ويقطع عنه كلَّ أمل في النجاة"[14]، والمعبود ملحق بعطف الفعل على العابد، وصدارة العابد أحقّ من صدارة المعبود المفتأت على الله؛ لأن اللّوم عينه يقع على العابد وهو جاءَهُ النّذاراتُ والبّشاراتُ والرّسل والقرآن والدّلائل على وحدانية الله تعالى، وتفرّده بأنّه المعبود وحدَه لا شريك له.

الصورة الثانية: وهي عطف الفعل محوّلا بالحذف لكن الفعل مبنيّ لما لم يسمّ فاعله، أو مبني لمفعوله ونموذجه الذي اجتبيناه في الآية40 من سورة الحج؛ إذ يقول الله تعالى وتقدّس:(**الَّذِينَ أُخْرِجُوا مِن دِيَارِهِمْ بِغَيْرِ حَقٍّ إِلَّا أَن يَقُولُوا رَبُّنَا اللَّهُ وَلَوْلَا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ لَّهُدِّمَتْ صَوَامِعُ وَبِيَعٌ وَصَلَوَاتٌ وَمَسَاجِدُ يُذْكَرُ فِيهَا اسْمُ اللَّهِ كَثِيرًا وَلَيَنصُرَنَّ اللَّهُ مَن يَنصُرُهُ إِنَّ اللَّهَ لَقَوِيٌّ عَزِيزٌ**)؛ فالفعل (هُدّمت) معطوف بالواو ومحوّل بالحذف من بنية المعطوفات "بيَعٌ وصلواتٌ ومساجدُ، ونعتقد أن نسبة الفعل هدّمت بالتّشديد للتّكثير؛ أي هذا الفعل تكرّر كثيرا لكثرة الذي وقع عليه فعل الهدم، أو هُدِمت بالتخفيف، وهذه لغة (أهل الحجاز)"[15]، إذ" قصد بصوامع (صَوَامِعُ للرّهبان)، و(بيَعٌ) وهي جمع لبيعة واحدة؛ كنائس للنّصارى، و(صلوات) كنائس لليهود (بالعبرانية تسمّى صلوثا)"[16]، بفتح الصّاد والثّاء المثلّثة كما في الخفاجيّ على البيضاويّ قال: "وبه قرئ في الشّواذ ومعناه في لغتهم المصلّى فلا يكون مجازا"[17]، وقد تكون كلمة معربة وأصلها بالعبرانية الذّي ذكرناه، و"يقرأ صُلُوْت بضمّ الصّاد واللّام وإسكان الواو صُلُب وصُلُوْب"[18]، ثمّ تأتي (مساجد) للمسلمين من آل محمّد صلّى اللّه عليه وسلمّ (يذكر فيها) اسم اللّه؛ أي المواضع المذكورة"[19]، و" اللّام-هنا-: حرف جواب، هدّمتْ: فعل ماض مبني للمجهول(للمفعول) جواب الشرط مبني على الفتح، التّاء: للتّأنيث، صوامع: نائب فاعل مرفوع (الضمة وهي علامته وليس سبب الرفع)، الواو: حرف عطف، بِيَعٌ: معطوف

مرفوع على الفعل المحول بالحذف المقدّر من الفعل الظاهر (هدّمت) وصلوات: الواو حرف عطف، صَلَوَاتٌ: معطوف مرفوع أيضا على الفعل المحول بالحذف (هدّمت)، الواو: حرف عطف، مَسَاجِدُ: معطوف مرفوع أيضا كما هو الحال على الفعل المحذوف المقدر الذي هو (هدّمت)"[20]، ويحقّ أن نتساءل لِمَ أَخَّرَ (المساجد) فقد يكون تأخيرها راجعا لأن تأثيرها في النّاس أعظم وأشمل من المذكورات من دور العبادة قبلها.

القسم الثّاني: وورد الفعل مقدّرا محذوفا من البنية الظاهرة والقرائن السّابقة أو اللاّحقة هي التي تدلّ عليه وتؤكّد تحويله بالحذف، وتستدرّ دلالات تحويله البلاغيّة والمقاميّة، وجاء في سورة مريم في الآية: 34، وفي سورة طه: 4-14-39، وفي سورة الأنبياء وجدناه في الآيات الآتية: 19-73-75-77-81-82-85-86-90-103، وفي سورة الحجّ في الآيات الآتي ذكرها: 31-63، وأمّا في سورة النّور ففي الآية:41، وفي سورة النّمل في الآيات الآتية: 10-12-52-61-88، وفي سورة القصص في الآيات: 32-43-46، وفي سورة العنكبوت:36، وفي سورة الرّوم: 6-18-31-40، وفي سورة لقمان: 9-26، وفي سورة سبأ: 1-11-12.

الصّورة الأولى:

الفعل المحوّل بالحذف لمفعول مطلق:

ورد في الآية 34 من مريم، وذلك في قوله تعالى:(**مَا كَانَ لِلَّهِ أَن يَتَّخِذَ مِن وَلَدٍ سُبْحَانَهُ إِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُن فَيَكُونُ**)؛ فسبحانَه مفعول مطلق لفعل محوّل بالحذف مقدّر في البنية العميقة بأسبّحُ سبحانه.

وورد في الآية الكريمة 3 من سورة طه، في قوله جلّ وتقدّس:(**تَنزِيلاً مِّمَّنْ خَلَقَ الْأَرْضَ وَالسَّمَاوَاتِ الْعُلَى**)؛ فتنزيلا مفعول مطلق لفعل محوّل بالحذف نقدّره في البنية العميقة بأنزلناه تنزيلا والهاء محيلة إلى القرآن الكريم والوحي، أو أنزل تنزيلا بالفعل المبني للمفعول"المجهول" وهو مستبعد عندنا.

ووردت هذه الصورة في كل من الآيات الكريمات88من النّمل و9من لقمان و6من الرّوم.

الصورة الثانية: الفعل المحوّل بالحذف مقدّر باستقرّ أو يستقرّ.

وجاء في الآية 19 من سورة الأنبياء، وذلك في قول الله العليّ:(**وَلَهُ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَنْ عِندَهُ لَا يَسْتَكْبِرُونَ عَنْ عِبَادَتِهِ وَلَا يَسْتَحْسِرُونَ**)؛ فالأصل على صعيد البنية التركيبية العميقة للآية الكريمة وله من استقرّ أو يستقرّ في السّماوات واستقرّ أو يستقرّ في الأرض، ومن استقرّ أو يستقرّ عنده على حسب تساوق المعنى، وتقاود السياق الكامل للآيات والسّورة؛ إذ" يحصل أن يحذف الفعل

من جملة الصّلة، وذلك أنّه إذا وقعت صلة الموصول شبه جملة(ظرفا أو جارا ومجرورا) قدّر النّحاة تعلّقها بفعل محذوف وجوبا تقديره(استقرّ) أمّا إذا وقع خبر المبتدأ شبه جملة فيجوز تقدير العامل فعلا هو (استقرّ) وهو مذهب سيبويه والجمهور و اسما هو(مستقرّ)" [21]، وإعراب تركيب الآية السابقة هو:" الواو: استئنافية، له: جار ومجرور للتّعظيم متعلق بخبر مقدّم (محوّل بالتّقديم) في الرتبة، من: اسم موصول مبني على السّكون في محلّ رفع مبتدأ مؤخّر(محوّل بالتّأخير)، في السّماوات: جار ومجرور متعلّق بفعل مضمر(محوّل بالحذف) تقديره (استقرّ)، والجملة الفعلية (استقرّ في السّماوات والأرض) صلة الموصول لا محلّ لها من الإعراب، بمعنى وله كلّ من فيهما خلقا وملكا، عندَه: ظرف مكان منصوب على الظرفية وعلامته الفتحة، متعلّق بفعل مضمر"محوّل بالإضمار أو الحذف" أيضا تقديره(استقرّ عنده)، والجملة الفعلية"استقرّ عنده" صلة الموصول لا محلّ لها من الإعراب؛ أي ومن عنده من الملائكة"[22].

ووردت هذه الصورة في الآية 63 من الحج و41 من النّور و26 من لقمان و1 من سبأ.

الصّورة الثّالثة: الفعل المحوّل بالحذف أو بالإضمار مقدّر بفعل أمر: أذكرْ، أو يفسّره المذكور بعدَه: يرد الفعل اذكر"مع فاعله المخاطب والفعل اذكر مع فاعله المتكلم استغناء من المذكور من القصة أو الحديث ودلالة المقام"[23] وله شواهد عديدة في القرآن الكريم، وورد في الآية 73 من سورة الأنبياء، في قوله تعالى:(**وَلُوطًا آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا وَنَجَّيْنَاهُ مِنَ الْقَرْيَةِ الَّتِي كَانَت تَّعْمَلُ الْخَبَائِثَ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمَ سَوْءٍ فَاسِقِينَ)**؛ فإعراب الآية: "«وَلُوطاً» الواو عاطفة ولوطا مفعول به لفعل محذوف يفسره الفعل المذكور «آتَيْناهُ» فعل ماض وفاعله ومفعوله الأوّل والجملة مفسرة لا محلّ لها من الإعراب"[24]، أو"قوله تعالى: (ولوطًا) أي وآتينا لوطا و(آتيناه) مفسر للمحذوف، ومثله ونوحا وداود وسليمان وأيوب وما بعده من أسماء الأنبياء عليهم السّلام"[25]. وفي الآيات: 75-77-81-82-86-88-90-103 من الأنبياء، و54 من النّمل.

الصّورة الرّابعة: الفعل المحوّل بالحذف أو الإضمار مقدّر في البنية العميقة لمفعول لأجله مذكور في البنية السّطحية للآية:

ومثاله ما جاء في الآية الكريمة 45 من القصص؛ في قول الله تعالى وتقدّس وتبارك:(**وَمَا كُنتَ بِجَانِبِ الطُّورِ إِذْ نَادَيْنَا وَلَكِن رَّحْمَةً مِّن رَّبِّكَ لِتُنذِرَ قَوْمًا مَّا أَتَاهُم مِّن نَّذِيرٍ مِّن قَبْلِكَ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ)**؛ والفعل المحذوف المقدر في البنية العميقة لتركيب الآية الظاهر هو (علّمناك) من أجل الرّحمة أو للرّحمة أو رحمةً، أو "أي لم تشهد قصص الأنبياء ولا تليت عليك ولكنّا بعثناك وأوحيناها إليك للرّحمة لتنذر قوما فتعرفهم هلاك من هلك وفوز من فاز لعلهم يتذكرون وقوله جل وعز ولولا

أن تصيبهم مصيبة بما قدمت أيديهم"[26]، وقد يكون الفعل المحوّل بالحذف:(علّمناك)، و(رحمةً): مفعول به أو مفعول لأجله، قال الزّمخشريّ:" ولكِنْ علمناك رَحْمَةً وقرئ: رحمة، بالرفع: أي هي رحمة ما أَتاهُمْ من نذير في زمان الفترة بينك وبين عيسى وهي (خمسمائة وخمسون سنة)، ونحوه قوله: لِتُنْذِرَ قَوْماً ما أُنْذِرَ آباؤُهُمْ"[27].

ومنهم من جعله فعلا محوّلا بالحذف لمفعول مطلق؛ أي:" ولكن رحمناك رحمةً بإرسالك والوحي إليك وإطلاعك على الأخبار الغائبة"[28]، والمذهب عينه ذهب إليه الأخفش ولكنْ بفعل(رَحِمَكَ) "فنصب رَحْمَةً على(ولكنْ رَحَمَكَ رَبُّكَ رَحْمَةً)"[29].

الصّورة الخامسة: الفعل المحوّل بالحذف أو الإضمار مقدّر بـ:" قال":

وهذا باب "يحذف فيه فعل القول المقدّر بقال أو يقول أو يقولون(...) استغناء بذكر المقول طلبا للاختصار ولوضوح الدّلالة عليه"[30]، وكثرة وروده قدّم أبو علي الفارسي وسما له بأنه:"من حديث البحر ولا حرج"[31]، ومن أمثلته ما ورد في قوله تعالى: (والملائكة يدخلون عليهم من كلّ باب سلام عليكم)، نقّر الفعل المحوّل بالحذف بقولون لهم أو يقولون انطلاقا من سياق الآية الكريمة.

ويحدث أن ترد هذه الصورة في آي القرآن الكريم؛ لاسيما فيما تعلّق بسور السرد والقص والحوار بين الأنبياء وأقوامهم وبين الله عزّ وجلّ ومرسليه، ومبعوثيه من الأنبياء والرّسل، وقرينة الحذف عادة تكون موجودة في البنية الظاهرة للتراكيب القرآنية، فمثلا جملة النداء أو وأوحينا إليه أو فناديناه أو في ما يضارع هذه القرآئن، ومثال هذه الصورة التحويلية ما ورد في الآية 10 من سورة النّمل، والآية 11 من سبأ، و97 من سورة الأنبياء.

قال الله تعالى:(**أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ)**(سبأ/11): وتقدير المعنى باستظهار الفعل المحوّل بالحذف (وأوحينا له وقلنا اعمل)، أو (وقلنا)، أو (وقال)؛ أي: " قال جلّ وعزّ: (أن اعمل سابغات وقدر في السّرد)"[32]، "وقدر بعضهم فعلا فيه معنى القول فقال: التّقدير أمرناه أن اعمل"[33].

الصّورة السّادسة: وهي متواردة بعدد غير قليل في ربع القرآن الكريم بل في القرآن الكريم كلّه؛ ذلك أن المعطوفات قد تكون داخل الآية الواحدة أو تتعدىّ إلى آيات متتابعة متوالية بعد فاتحة كل آية وذلك أن القرينة التّي استكنهنا بها الفعل المحوّل بالحذف في الآية الأولى هي التي نسحبها على الآية الثانية وهكذا، وهذا قد نضمّه إلى قسمي المحول بالحذف من الأفعال في المعطوفات ولكن آثرنا أن نشير إلى هذا الشكل لكثرة وروده في الربع المدروس (ربع مريم) ومثاله في قول الله تعالى:**(الَّذِي لَهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَلَمْ يَتَّخِذْ وَلَدًا وَلَمْ يَكُن لَّهُ شَرِيكٌ فِي الْمُلْكِ وَخَلَقَ كُلَّ شَيْءٍ فَقَدَّرَهُ تَقْدِيرًا)**

(الفرقان/2): رغم أنه مستنتج من المعطوف إلاّ أننا جعلناه مفردا مقدّرا؛ لأنّه ابتدئ به بآية ثانية، وتقدير الكلام مع الفعل المحول بالحذف (تبارك)؛ أي "تفاعل من البركة؛ وهو كقولك: تقدّس"[34]؛ أي تفعّل من القداسة والقدسية، (تبارك) الذي له ملك السّماوات والأرض نسقا نحويا وتركيبيا على مستهلّ سورة الفرقان وبداية الآية تبارك الذي نزل الفرقان على عبده ليكون للعالمين نذيرا، نزيد الواو التي منطقها الوجود فكأن الله عز وجل قال: وتبارك الذي له ملك السّماوات والأرض، ويجمل بنا أن نقدّر فعلا محذوفا هو لصيق ببنية الجملة العميقة، وهو استقرّ أو يستقرّ أو يرجع أو يعود على أساس السّياق الذي تعالجه الآية الكريمة، ونقدره في الذي له استقرّ أو يستقرّ ملك السّماوات، يستقر ملك الأرض أو يستقرّ أو يعود أو يرجع أو عاد أو رجع أو آل إلى غيرها من الأفعال التي تخدم توجهات دلالية معينة مستنبطة من الآية التي تذكر فيها.

خلاصة: ما ينبغي أن يستخلص من دراسة صور تحويل الفعل بالحذف، هو أن دلالة الخفاء مختلفة عن دلالة الظهور، وفي هذا منطقية تحويلية لبنى التراكيب اللغوية في العربية والقرآن الكريم، وليس ثمرة ذلك التوكيد أو اجتناب التكرار الظاهر ولا اشتمال أشياء عديدة على أمر، كل هذه الأشياء مشتركة فيه، بل المنطقية التي تضيء لنا عقلية استكشاف القرائن التي بوساطتها نعثر على الفعل المقدّر في البنية العميقة بما يتلاءم مع شرعية وجوده أو وجود فعل آخر مضمر في الجملة هو أدل وأعنى من غيره، ونلمع إلى أن تفسير القرآن الكريم وإعرابه ممّا انتخبناه للتدليل على بعض ما ذهبنا إليه من احتمال فعل مقدر محذوف يروم مركزية المقدّر بالنظر إلى الأفعال الأخرى، كما هو الأمر في تقدير الفعل استقر جملة صلة الموصول لجملة الآية الجليلة:(**سَبَّحَ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ**)(الحديد/1)، أو نظائرها في سور أخرى تدخل في ربع مريم فالدلالة التي يحويها فعل المضارع يستقرّ، أو الماضي استقر فيه مركزية تشمل أغلب تشارك الأفعال في معناه فيكون موكلا عن الأفعال الأخرى، فضلا عن دلالة استعمال الزمن بالتوائم مع سياق الآية ومقامها العام المحيط بها، فمثلا نستطيع أن نقدر: (سبّح لله) ما كان مستقرا في السّماوات وما كان مستقرا في الأرض وهذا صحيح، ولكن علماء التفسير والنحو واللغة والقرآن الكريم استندوا على الدلالة الأقرب إلى منطقية استواء المعنى وتركّب التصوّر بين المحذوفات من الأفعال والظاهر من البنى التركيبية التحويلية القرآنية، وكل هذا راجع إلى إصابة أغراض التراكيب الذي مردّه إلى النّظم كما هو عند الجرجاني؛ إذ قال:" وإذ عرفت أن مدار أمر (النّظم) على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التّي من شانها أن تكون فيه، فاعلم أن الوجوه والفروق كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها، ثمّ اعلم أن ليست المزيّة بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التّي يوضع لها الكلام، ثمّ بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض"[35]؛

وهذا كله في فصل أن هذه المزايا في النّظم بحسب المعاني والأغراض التّي تؤّم، وهذا ما جعلني أقول بأن احتمال تقدير طائفة من الأفعال لبلوغ معنى واحد قائم، ولكن فكرة انتقاء المنطقي منها وكيفية توضّعه في البنية المقدرة، وما القرائن التي تجعلنا تركبه مع غيره من الكلام لإفادة المعنى بواسطة العناصر المحذوفة (الفعل) والعناصر المشفوعة بها البنية السّطحية، وهي مثلا المفعول المطلق أو المفعول لأجله أو معمول صلة الموصول المحذوفة، كما هو الشأن بـ"استقرّ، وأصحاب النظرية التحويلية في اللغة اعترفوا بالحذف بوصفه قاعدة عقلية تحويلية تحصل في اللغة البشرية، وليس الحذف الفعل فقط بل الفاعل والمفعول والحروف والجمل الفعلية والاسمية، وذلك تجاوزا للنحو الوصفي الذي يؤمن بالظاهر، ولا يعمق تصوره في البُنى العقلية التي نجد اللغة فيها أخذت شكلا آخر ليس مفصوما – بأيّ حال من الأحوال- عن علائق البُنى الظاهرة فقد "اعترف النّحو التوليدي التّحويلي بوقوع ظاهرة الحذف في اللغة، وعدّه من الظواهر اللغوية العامّة، وقدّر لهذه الظاهرة أحسن التقدير حيث عدّها عنصرا من عناصر التحويل، ولعل السبب الرئيس الذي أدّى إلى الاتّفاق بين النحو العربي والنحو التوليدي التحويلي في تقريرهما بظاهرة الحذف هو الاعتماد على العقل في دراسة اللغة؛ حيث لا تقتصر الدراسة على الألفاظ والتّراكيب المحسوسة فقط، بل تعدى إلى البنية العميقة تحت هذه المادّة المحسوسة"[36]، أو التي تبين لنا في النطق أو الخطّ، ونحبّ التّنويه والإيضاح إلى أن اللغة الإنجليزية تحتوي على عملية التحويل بحذف الفعل في بناها وتركيباتها ومنطق هذه اللغة قابل لهذه العملية التحويلية فمن أمثلة الحذف فيها:"ما هو شبيه بما يرد في اللغة العربية من حذف في جملة الجواب بما يرد في الإنجليزية من حذف للفعل من جملة الاستفهام فيما دُعي بالاستفهام اللّاحق في الجملتين الآتيتين وغيرهما ممّا يتناوله التّحويليون في درس الحذف"[37].

A) she can read. Can't she ?

B) they should leave.should'nt they ?

فقد حذف الفعل الأصلي من جملة السّؤال، وبقي الفعل المساعد"[38].

نستنتج من هذه الدراسة أن الحذف له قواعده ومنطقيته في نظام تركيب الجملة في اللغة العربية وله معايير أدق في تركيب القرآن الكريم، والحذف قاعدة تحويلية تمنح الحيوية والاختصار الحقيق للتواصل اللغوي، وحذف الفعل هو مستقرأ بقرائن لغوية ومنطقية وسياقية تفهم، فيثبت المحذوف في البنية العميقة للجملة وهو الفعل، والحذف ليس مستبعدا في منطقية اللغة البشرية عن كل اللغات الإنسامنية، مادامت تحوي الحقيقة الكونية على فعل وفاعل ومفعول به ومتعلقات والإنسان محكوم بمشروطية هذه العناصر كلها.

الهوامش والمراجع:

[1] طاهر سليمان حمّودة، ظاهرة الحذف في الدّرس اللغويّ، الدّار الجامعية للطّبع والنّشر والتّوزيع، الإسكندرية، مصر، د-ط، 1998، ص4.

[2] سنن المصطفى، أبو داود، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 158/1، واللسان (حذف). ينظر: محمد علي عبد الكريم الرديني، مباحث لغوية، ص106.

[3] عبد الوهاب زكريا وأحمد مجدي مت صالح، ظاهرة الحذف في ضوء نظرية النحو التوليدي التحويلي- دراسة تحليلية في القرآن الكريم، التجديد، مجلة فكرية نصف سنوية محكمة تصدرها الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني والعشرون، 2007، ص150.

[4] ينظر: رابح بومعزة، نظرية النحو العربي، المرجع السابق، ص117.

[5] ينظر: علي أبو المكارم، الحذف والتّقدير في النّحو العربي، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة- مصر، ط1، 2007، ص209.

[6] ينظر: سيبويه، الكتاب، 321/1، وينظر أيضا: علي أبو المكارم، الحذف والتّقدير في النّحو العربي، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة- مصر، ط1، 2007، ص209.

[*] وهو نوعان: غير صناعي وهو حالي ومقالي، وصناعي وقد اختصّ بمعرفته النّحويون وللدليل اللفظي شروط هي:"كونه طبق المحذوف فهو مطابق له لا مختلفا عنه، وأن لا يكون ما يحذف كالجزء فينبغي أن يكون مشاكلا لكلية الظاهر في بنية التركيب، وأن لا يكون مؤكّدا، وأن لا يؤدّي حذفه إلى اختصار المختصر أي الاختصار مرّتين، وأن لا يكون عاملا ضعيفا، وأن لا يكون عرضا من شيء، وأن لا يؤدّي حذفه إلى تهيئة العامل للعمل وقطعه عنه، ولا إلى إعمال العامل الضعيف مع إمكان إعمال العامل القويّ" ينظر: صبري إبراهيم السّيّد، لغة القرآن الكريم في سورة النّور-دراسة في التركيب النّحوي، دار المعرفة الجامعية، إسكندرية، مصر، د-ط، 1994، ص36

[7] ابن هشام، مغني اللبيب، ج2، ص605-610.

[8] صبري إبراهيم السيّد، لغة القرآن الكريم في سورة النّور-دراسة في التركيب النّحوي، المرجع السابق، ص35.

[9] فاضل الصالح السّامرّائي، معاني النّحو، دار إحياء التّراث العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2007، المجلّد الثّاني، ص142.

[10] أبو فارس الدّحداح، شرح ألفيّة ابن مالك، مكتبة العبيكان، الرّياض، المملكة العربية السّعوديّة، 1424هـ، د.ط، ص188.

[11] ينظر: محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الآملي أبو جعفر الطبري(ت310ه)، جامع البيان في تأويل القرآن"تفسير الطبري"، تحقيق أحمد محمد شاكر، مؤسّسة الرّسالة، بيروت-لبنان، ط1، 2000، ج19، ص247.

[12] قاسم حميدان دعّاس، إعراب القرأن الكريم"دعّاس" القرن15، دار المنير- دار الفارابي، دمشق- سورية، 1425، ج2، ص367.

[13] عبد الرحمن محمد بن محمد القمّاش، الحاوي في تفسير القرآن الكريم- ويسمّى "جنّة المشتاق في تفسير كلام الملك الخلّاق، دولة الإمارات العربية المتحدة، الإصدار الأول 2009، ج556، ص103.

[14] محمد متولي الشّعراوي (ت1418ه)، تفسير الشّعراوي، ج1، ص6403.

[15] ينظر: أبو محمد بن حسين مسعود البغوي(510ه)، معالم التّنزيل"تفسير البغوي"، حقّقه وخرّج أحاديثه، محمد عبد الله بن النّمر، عثمان جمعة ضميرية، سليمان مسلم الحرش، دار طيبة للنّشر والتّوزيع، الرّياض، السّعوديّة، ط4، 1997، ج5، ص389.

[16] المرجع نفسه، ص389.

[17] محي الدين الدرويش، إعراب القرآن وبيانه، دار الإرشاد، سورية، ج6، ص437.

[18] أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله العكبري(ت616ه)، التّبيان في إعراب القرآن، تحقيق محمد علي البجاوي، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، مصر، ج2، ص944.

[19] جلال الدين المحلي وجلال الدين السيوطي، القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم بالرسم العثماني وبهامشه تفسير الجلالين، مذيّلا بأسباب النّزول للسيوطي، دار القدس للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، 1986، ص337.

[20] ينظر: محمد محمود القاضي، إعراب القرآن الكريم، ص671.

[21] طاهر سليمان حمّودة، ظاهرة الحذف في الدّرس اللغوي، ص259.

[22] ينظر: بهجت صالح عبد الواحد، الإعراب المفصّل لكتاب الله المرتّل، المجلّد السابع، ص198.

[23] طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص262.

[24] قاسم حميدان دعاس، إعراب القرآن الكريم"دعاس"، ج2، ص292.

[25] العكبري، التّبيان في إعراب القرآن، ج2، ص922.

[26] أبو جعفر النّحّاس أحمد بن محمد بن إسماعيل بن يونس المرادي النّحوي(ت 338 ه)، معاني القرآن الكريم، تحقيق محمد علي الصّابوني، جامعة أم القرى، مكّة المكرّمة، ط1، 1409ه، ج5، ص182.

[27] جار الله بن القاسم محمود بن عمر الزّمخشري، (467-538ه)، القرن السّادس، الكشّاف عن حقائق غوامض التّنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التّأويل، تحقيق و تعليق ودراسة عادل أحمد عبد الموجود، علي محمد معوّض، شارك في تحقيقه فتحي عبد الرحمن أحمد حجازي، دار العبيكان، الرّياض، المملكة العربية السّعودية، ط1، 1998ه، ج4، ص510.

[28] أبو محمد الحسين بن مسعود البغوي(ت510ه)، معالم التّنزيل، حققه وخرج أحاديثه محمد عبد الله النمر، وعثمان جمعة ضميرية، وسليمان مسلم الحرش، دار طيبة للنّشر والتّوزيع، ط4، 1997، ج6، ص211.

[29] أبو سعيد بن مسعدة الأخفش الأوسط(ت215ه)، معاني القرآن، ج3، ص24.

[30] طاهر سليمان حمّودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص262.

[31] ابن هشام، المغني،ج2، ص169.

[32] النّحّاس، معاني القرآن الكريم، ج5، ص396.

[33] محي الدين الدرويش، إعراب القرآن الكريم، دار الإرشاد، سورية، ج8، ص74.

[34] أبو يحي محمد بن صمادح التّجيبي(ت419ه)، القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم، وبهامشه مختصر من تفسير الإمام الطبري، مذيّلا بأسباب النّزول للإمام أبي الحسن علي بن أحمد الواحدي النّيسابوري، مكتبة المنصورة، القاهرة، مصر، 2009، ص395.

[35] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرّحمان بن محمد الجرجاني النّحوي، دلائل الإعجاز(ت471ه أو 474ه)، قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمّد شاكر مطبعة المدني بالقاهرة، مصر، دار المدني بجدّة، المملكة العربية السّعودية، مكتبة الخانجي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1992، ص87.

[36] ينظر: عبد الوهاب زكريا وأحمد مجدي مت صالح، ظاهرة الحذف في ضوء نظرية النحو التوليدي التحويلي، دراسة تحليلية في القرآن الكريم، المرجع السابق، ص168.

[37] Julia ,S. Falk, linguistics and language, second edition, john Wiley et dongs, u.s.a ; 1978, P. 194-195. نقلا عن طاهر سليمان حمّودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص261.

[38] طاهر سليمان حمّودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص261.

التطابق العددي في ركني الجملة الفعلية
بين القاعدة والنص

أ: محمد بلقاضي
جامعة تلمسان

ملخص البحث

ظاهرة "المطابقة" مظهر من مظاهر التجانس في العربية وهي واضحة كلّ الوضوح في التجانس بين المسند والمسند إليه (المبتدأ والخبر، والفعل والفاعل).

ولعلّ أهم صور التطابق بين أجزاء الجملة الفعلية؛ صورتا: التطابق النوعي والتطابق العددي. ولقد كثرت آراء النحاة وتعددت في هذا الأخير، فذهب جمهور النحاة إلى عدم اشتراطه، فيكون كحالة إذا أسند إلى مفرد. تلك هي القاعدة المطردة في العربية الفصحى، شعرا ونثرا. وعلى هذا النحو، جاءت جمهرة الجمل الفعلية في القرآن الكريم.

إلا انه قد ورد في بعض نصوص الكتاب والسنة وأقوال العرب ما فيه إلحاق لعلامة التثنية والجمع بالفعل، فكيف تعامل معها النحاة؟، وكيف تأولوها؟، وما هو الأولى والأصوب في الجمع بين اختلاف النصوص. هذا ما جاء هذا البحث ليكشف عنه.

Research Summary

The phenomenon of "matching" the manifestation of homogeneity in Arabic and is all too clear in the harmonization of predicate ascribed to it (Debutante and the news, and act and actor).

Perhaps the most important parts of the images overlap between the actual wholesale; two figures: qualitative mismatch and numerical mismatches. We have abounded views of grammarians and numerous in the latter, he went public grammarians to the lack of its requirement, so if a case was assigned to a single. Those are the rule steady in classical Arabic poetry and prose. In this way, the actual population sentences came in the Koran.

However, he has stated in some texts of the Quran and Sunnah and sayings of what the Arabs to inflict a sign of Deuteronomy already combined, so how can deal with it ?, grammarians and how Tooloha ?, and what is the first and more sense to combine different texts. This is what came of this research to reveal him.

توطئة: الجملة نسيج لغوي مستقل، وهي كبرى الوحدات اللغوية وعنصر الكلام الأساسي، والروح التي تقوم بها الجملة هي الإسناد، كما أنه العلاقة النحوية الرابطة بينهما، ويمثل الإسناد بطرفيه البنية النحوية للجملة التي تتكون من وظيفتين نحويتين هما: المبتدأ والخبر في الجملة

الاسمية، والفعل والفاعل في الجملة الفعلية وهاتان الوظيفتان النحويتان تقوم بها وحدات صرفية، أي كلمات وهذه الكلمات والارتباطات الصرفية القائمة بينهما تمثل البنية الصرفية، وعليه فالجملة إذن كيان لغوي مزدوج البنية، وترتبط هذه الوحدات في ما بينها بعلاقات صرفية تفرضها خصائص أقسام الكلام التي لا علاقة لها بأجزاء الجملة من مسند إليه أو مسند.

وأبرز هذه العلاقات والارتباطات القائمة بين وحدات البنية الصرفية للجملة هي المطابقة ونجد هذه الأخيرة متمثلة في العدد والنوع والإعراب والتعريف والتنكير والمطابقة في حقيقة أمرها ما هي إلا مماثلة الكلمة التابعة نحويا للكلمة المسيطرة نحويا من ناحية صرفية.

ولدراسة التطابق العددي في الجملة الفعلية قسمت هذا المقال إلى مبحثين:

- **المبحث الأول: المطابقة والجملة الفعلية المفهوم والأنواع**

وهو بدوره مقسم على مطلبين:

المطلب الأول: مفهوم المطابقة مجالها وأنواعها في اللغة العربية

للمطابقة غاية كبيرة في النظام النحوي للجملة العربية، لأنها تحقق الانسجام والترابط بين عناصرها، كما أنها توثق الصلة بين أجزائها، ومن دونها تتفكك العلاقة بين هذه المكونات ويضطرب المعنى. وعلى الرّغم من هذه الأهمية لم تلق المطابقة من النحاة القدامى ما لقيه الإعراب من عناية فاقت كلّ اعتبار[1].

فالمطابقة - كغيرها من عناصر نظام الجملة- نوقشت متناثرة هنا وهناك في تراث العربية، باستثناء أبواب نحوية معينة ركز فيها "نوع تركيز" الكلام على أوجه المطابقة واحتمالاتها، كما يظهر ذلك مثلا في التوابع والعدد وأفعل التفضيل والإضافة. ومن الطريف حقا أن تكون معظم الأخطاء التي يقع فيها الطلاب في هذا المجال مما تنتمي أمثلته إلى هذه الأبواب[2].

لذا اختص بحثي هذا بدراسة المطابقة ومجالاتها، ولدراسة هذه الظاهرة لابدّ من تحديد ماهيتها من الناحيتين اللغوية والاصطلاحية.

- **أولا: مفهوم المطابقة:**

أ) لغة:

قال ابن فارس: "(طبق) الطاء والباء والقاف أصل صحيح واحد، وهو يدلّ على وضع شيء مبسوط على مثله حتى يغطيه، من ذلك الطبق تقول: أطبقت الشيء على الشيء. فالأول طبق للثاني: وقد تطابقا، ومن هذا قولهم: أطبق الناس على كذا، كأنّ أقوالهم تساوت حتى لو صيّر أحدهما طبقا للآخر لصلح.

وطابقت بين الشيئين، إذا جعلتهما على حذو واحد. ولذلك سمّي ما تضاعف من الكلام مرتين مطابقا، وذلك مثل جرجر، وصلصل، وصعصع"[3].

و(المطابقة) الموافقة و(التطابق) الاتفاق. و(طابق) بين الشيئين جعلهما على حذو واحد وألزقهما. وأطبقوا على الأمر أي اتفقوا عليه. و(أطبق) الشيء غطاه وجعله (مطبقا فتطبق)[4]

وجاء في اللسان: « تطابق الشيئان تساويا... وهذا الشيء وفق هذا ووفاقه وطباقهُ وطابقهُ وطبقهُ ومُطبقهُ وقالبه، بمعنى واحد»[5].

فمفهوم المطابقة في اللغة العربية يأخذ معنيين: الموافقة، والتماثل والتساوي. كما هو مستفاد مما تقدم.

ب) اصطلاحا

يستعمل النحاة مصطلح المطابقة للتعبير عن خصائص الانسجام والتآلف والتوافق بين العناصر اللغوية في الجملة العربية ونجد أنّ هناك علاقة واضحة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي الذي نقل إليه اللفظ.

ومما وردت الإشارة فيه إلى مفهوم المطابقة قول سيبويه: « واعلم أنّ المعرفة لا توصف إلا بمعرفة، كما أنّ النكرة لا توصف إلا نكرة»[6].

ويقول في باب الابتداء: « واعلم أنّ المبتدأ لابدّ له من أن يكون المبنيّ عليه شيئا هو هو» [7].

كما نجده يعبّر عن معنى المطابقة والمخالفة بقوله: « فقد يوافق الشيءُ الشيءَ ثم يخالفه لأنه ليس مثله»[8].

وقد استعمل ابن عقيل مصطلح المطابقة في شرحه لألفية ابن مالك، فقال في باب المبتدأ والخبر: "الوصف مع الفاعل: إما أن يتطابقا إفرادا أو تثنية أو جمعا، أو لا يتطابقا"[9].

وذكر ابن السراج: هذه توابع الأسماء في إعرابها: (التوابع خمسة: التوكيد والنعت وعطف البيان والبدل والعطف بالحروف، وهذه الخمسة، أربعة تتبع بغير متوسط، والخامس وهو العطف لا يتبع إلا بتوسط حرف، فجميع هذه تجرى على الثاني ما جرى على الأول من الرفع والنصب والخفض)[10].

على الرّغم من أنّ هذا المصطلح مستعمل متداول عند النحاة، إلا أنه لا يكاد يوجد له تعريف يخصه عندهم، ومن خلال تتبع هذا المصطلح في كتبهم، نستطيع أن نعرف المطابقة بأنها: مجموعة من العناصر اللغوية التي تؤدي وظائف متماثلة أو متشابهة، أو تدل على معان نحوية، كالإعراب من رفع ونصب وجر، وكالعدد من إفراد وتثنية وجمع، وكالتعريف والتنكير، وكالجنس من تذكير وتأنيثه وكالشخص من تكلم وخطاب وغيبة.

ثانيا: مجال المطابقة:

تأتى المطابقة في: "الصيغ الصرفية والضمائر، فلا مطابقة في الأدوات ولا في الظروف مثلا إلا النواسخ المنقولة عن الفعلية، فإن علاقتها السياقية تعتمد على قرينة المطابقة، وأما الخوالف* فلا مطابقة فيها إلّا ما يلحق "نعم" من تاء التأنيث،[11] وتكون المطابقة فيما يأتي:

أ) العلامة الإعرابية : فالعلامة الإعرابية تكون للأسماء والصفات وللفعل المضارع، فيتطابق بها الاسمان والاسم والصفة والمضارعان المتعاطفان.

ب) **الشخص "التكلم والخطاب والغيبة":** وأما الشخص فإنه تتمايز الضمائر بحسبه بين التكلم والخطاب والغيبة، ومن ثَمَّ تتضح المقابلات بحسبه في إسناد الأفعال، وإذا كان الفعل مسندًا إلى الاسم الظاهر فهذا الاسم في قوة ضمير الغائب، أما إذا كان الفعل نواة جملة خبرية مبتدؤها ضمير، فإن الفعل لا بُدَّ أن يطابق من حيث الشخص ما تقدمه من ضمير[12].

ج) العدد "الإفراد والتثنية والجمع":

وأما العدد فإنه يميز بين الاسم والاسم، وبين الصفة والصفة، وبين الضمير والضمير -سواء أكان الضمير للشخص أو للإشارة أو الموصول. ومن هنا يتطابق الاسم والاسم، والصفة والصفة، والاسم والصفة، والضمير المبتدأ، وإسناد الفعل الذي في جملة خبره من حيث الإفراد والتثنية والجمع، ثم ما يعود على كل ذلك من الضمائر يكون مطابقًا له في العدد[13].

د) النوع "التذكير والتأنيث":

وأما النوع فإنه يكون أساسًا للأسماء والصفات والضمائر "بأنواعها"، وتتطابق الأفعال مع هذه الأقسام عند إسنادها إليها أو إلى ضمائرها العائدة إليها، كما تتطابق هذ الأقسام في ذلك في مواضع التطابق.

ه) التعيين "التعريف والتنكير":

وأما التعريف والتنكير فلا يكونان إلا للأسماء، فإذا لحقت "أل" بالصفة كانت "أل" موصولة، والصفة الصريحة صلتها، وتكون "أل" في هذه الحالة من قبيل الضمائر الموصولة لا أداة للتعريف، ومع ذلك تتطابق بها الأسماء مع الصفات. وأما غير ذلك من أقسام الكلم فلا يقبل "أل".

ولا شكَّ أن المطابقة في أية واحدة من هذه المجالات الخمسة تقوي الصلة بين المتطابقين فتكون هي نفسها قرينة على ما بينهما من ارتباط في المعنى

وتكون قرينة لفظية على الباب الذي يقع فيه ويعبّر عنه كل منهما. فالمطابقة تتوثق الصلة بين أجزاء التركيب التي تتطلبها، وبدونها تتفكك العرى وتصبح الكلمات المتراصّة منعزلًا بعضها عن بعض، ويصبح المعنى عسير المنال.

ثالثا: أنواع المطابقة

أدرك النحاة وجود ضروب من التطابق في التركيب اللغوي بدونها يضطرب معناه، فيفقد بهذا الاضطراب خصيصة من أهم من خصائصه، ودراسات النحاة عن التطابق لا توجد منفصلة مستقلة عن دراساتهم لغيره من خصائص الجملة العربية، وإنما هي مبثوثة هنا وهناك بين جزيئات الأحكام النحوية وما يتصل بها من قواعد وتعليلات.

وفي تراثنا النحوي فيما يتصل بالظاهرة عدد من الاتجاهات الأساسية التي يمكن إذا جمعنا بينها أن تكون بمثابة العناصر الجوهرية، بحيث تشكل في مجموعها التصور للظاهرة اللغوية ومن أبرز هذه العناصر: - التطابق بين اللفظ المفرد ومعناه.

- التطابق بين التركيب والموقف اللغوي.
- التطابق بين أجزاء التركيب.[14]

1- التطابق بين اللفظ المفرد والمعنى

لعلّ أول من نبّه على هذا النوع من التطابق الخليل بن أحمد في بعض ما يؤثر عنه، ومن ذلك قوله: «كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدا، فقالوا: صرّ، وتوهمّوا في صوت البازي تقطيعا فقالوا: صَرْصَرَ».[15]

وقد تناوله كذلك سيبويه في بعض أبواب كتابه، ومن ذلك قوله في "باب بناء الأفعال التي هي أعمال تعداك إلى غيرك وتوقعها بك ومصادرها؛ يقول: "ومن المصادر التي جاءت على مقال واحد حين تقاربت المعاني. قولك: النزوان والنّقزان والقفزان، وإنما هذه الأشياء في زعزعة البدن واهتزازه في ارتفاع، ومثله: العسلان، الرّتكان؛ وقد جاء على فُعَال نحو: النزاء والقماص...".[16]

والتطابق بين اللفظ المفرد والمعنى يتم بوساطة وسائل مختلفة منها: اختيار الأصوات الملائمة للأحداث أو للمعاني، أو ترتيب الحركات في الصيغة، أو تضعيف أحد الحروف الأصلية فيها، أو زيادة بعض الحروف في وسطها، أو بوساطة التضعيف والزيادة معا، أو بإدخالها لواصق عليها، كما يكون أيضا بوساطة تغيير الصيغة إلى وزن مغاير[17].

2- التطابق بين التركيب والموقف اللغوي

درس النحاة واللغويون العرب الوسائل التي لجأت إليها اللغة لتطابق بين التركيب والموقف اللغوي، وقد استعانوا في دراستهم ببعض ما خلفه الأدباء من نصوص، محاولين تفسيرها بما يكشف عن عناصر الملائمة منها وبين الموقف الذي قيلت فيه. وقد تنتج عن هذه الدراسات كثير من النتائج الهامة في البحث النحوي واللغوي والأدبي جميعا وكانت إحدى هذه النتائج تحديد وسائل التطابق بين التركيب والمعنى.

ووسائل التطابق التي كشفت عنها هذه الدراسات ثلاث[18]:

أ) الترتيب بين أجزاء التركيب:

الترتيب وسيلة من الوسائل التي تلجأ إليها اللغة لتحقيق التطابق بين التركيب والمقصود به، سواء كان التركيب خبرا أو إنشاء، مثبتا أو غير مثبت. فالجملة الخبرية إما أن يتصدرها اسم أو يتقدمها فعل، وليس التركيبان سواء في إفادة المعنى، بل لا يلجأ المتكلم إلى تأليف جملة اسمية أو فعلية إلا مراعاة لما يتطلبه الموقف اللغوي[19].

ب)حذف بعض أجزاء التركيب:

من الأساليب التي تلجأ إليها اللغة لتحقيق التطابق بين التركيب وما يقصد به حذف بعض صيغ التركيب نفسه، وقد تناول النحاة هذا الأسلوب بالدرس في أبواب شتى من أبواب النحو، ومن أهم هذه الأبواب نجد المفعول به وما يلحق به والإغراء والتحذير والمبتدأ.

ج)الاستعانة بالصيغ:

رأى النحاة أنّ ثمة سبيلا ثالثا تسلكه اللغة لإيجاد نوع من التطابق بين التركيب والمعنى المقصود، تلجأ فيه إلى الاستعانة ببعض الصيغ لتحديد مضمون الجملة، بحيث تتفق مع ما يقصد بها من معان.

وتزاد بعض الصيغ في التراكيب لإفادة معاني: الاستفهام، والنفي، والتوكيد، والحصر، والقسم، والعطف، والاستدراك، والتشبيه، والتمني، والتوقع، والتنبيه والنداء، والتصديق والإيجاب، والاستثناء، والحث والتحضيض.

وبعض الصيغ التي تزاد لتحقيق أحد هذه المعاني قد تؤدي إلى الوقت نفسه دورا وظيفيا تركيبا، وبعضها قد يقتصر على أدائه معناه الدلالي فحسب، ومن ثمّ فإنّ من الممكن أن نجد الصيغ التي تفيد النفي أو الاستفهام، مثلا: تفيد في الوقت نفسه الجزم أو النصب أو الرفع[20].

3- **التطابق بين أجزاء الجملة:**

صور التطابق الممكنة بين أجزاء التركيب أربع، تمتد فروعها إلى عشرة، إذ التطابق يأخذ واحدا من كلّ من: - الموقف الإعرابي. - الإفراد والتعدد.

- التعريف والتنكير. - التذكير والتأنيث.

- **المطلب الثاني: التعريف بالجملة الفعلية ومكوناتها**

يعبر بالجملة الفعلية عن الحدث مسندا إلى زمن، منظورا إليه باعتبار مدة استغراقه منسوبا إلى فاعل موجها إلى مفعول، إذا لزم الأمر... فموضوع الجملة الفعلية أن تأمر بحدث أو أن تقرر حدثا أو أن تتخيل حدثا[21]. فما هي الجملة الفعلية؟، وما عناصرها؟، وما علة توجيه الخطاب بها؟.

- **أولا: التعريف بالجملة الفعلية**

الملاحظ من المصطلح (الجملة الفعلية) وصف الجملة بالفعلية ونسبتها إليه، والجملة الفعلية في مقابل الجملة الإسمية وقسيمتها في باب الجمل.

1- الجملة الفعلية في اصطلاح النحاة

الجملة الفعلية "ما كان الجزء الأول منها فعلاً؛ نحو: زيد ذهب أبوه، وعمرو أن تكرمه يكرمك، وما أشبه ذلك"[22]. فحدُّ الجملةِ الفعلية: **"ما صُدِّرتْ بفعلٍ"**[23].

والفارق في الأداء بين الجملة الفعلية والاسمية: أن الفعلية يتقدم فيها الفعل فيسند إلى فاعله، والجمل الاسمية يتقدم فيها الفاعل وهو لا يزال مسنداً إليه ليكون مبتدأ.

ونسبت الجملة إلى الفعل(جملة فعلية) لأن الفعل أول عناصرها، والعامل فيما بعده من أجزائها، ولا يمكن تخلفه أو الاستغناء عنه.

2- عناصر الجملة الفعلية

فالجملة الفعلية لها ركنان أساسيان هما الفعل والفاعل؛ فالفعل نواة الجملة الفعلية[24]. والفاعل عمدة فيها، لابد من وجوده، فإن لم يكن موجوداً أنيب عنه غيره[25].

والجملة الفعلية تتكون في صورتها المختصرة من "فعل وفاعل" أو من "فعل ونائب فاعل" ثم يليهما ما يطلق عليه في النحو اسم "الفضلات"[26]

وما لا يذكر من هذه العناصر في الجملة يحلُّ تاليه محلّه إذا وُجِد وهذه العناصر هي:

1 - الفعل وما يقترن به من أدوات.

2 - الفاعل وما يتصل به كالمضاف إليه وصلة الموصول والنعت والتوكيد والبدل والتمييز والعطف.

3 - المفعول به الأول وما هو بمثابته من جار ومجرور وما يتصل به، وقد يحتل هذه المرتبة المفعول معه، مثل: سرت والقمر.

4 - المفعول به الثاني وما هو بمثابته.

5 - المفعول المطلق وما يتصل به.

6 - المفعول فيه وهو ظرفا الزمان والمكان وما يتصل بهما.

7 - الحال وما يتصل به.

8 - المفعول لأجله وما يتصل به[27].

- **المبحث الثاني: التطابق في العدد بين الفعل والفاعل في الجملة الفعلية وعدمه**
- **المطلب الأول: ما عليه عآمة النصوص اللغوية (عدم التطابق)**

من المعروف في العربية الفصحى: أن الفعل يجب إفراده دائما، حتى وإن كان فاعله مثنى أو مجموعا، أي أنه لا تتصل به علامة تثنية ولا علامة جمع، للدلالة على تثنية الفاعل أو جمعه، فيقال مثلا: "قام الرجل" و"قام الرجلان" و"قام الرجال" بإفراد الفعل: "قام" دائما؛ إذ لا يقال في الفصحى مثلا: "قاما الرجلان" ولا "قاموا الرجال".

وعلى هذا النحو، جاءت جمهرة الجمل الفعلية في القرآن الكريم، يقول الله تعالى مثلا: {وَكَأَيِّنْ مِنْ نَبِيٍّ قَاتَلَ مَعَهُ رِبِّيُّونَ كَثِيرٌ} [آل عمران: 3/ 146] ولم يقل قاتلوا معه. كما قال جل شأنه: {إِذْ هَمَّتْ طَائِفَتَانِ مِنْكُمْ أَنْ تَفْشَلا} [آل عمران: 3/ 122] ولم يقل: همَّتا طائفتان.

- **المطلب الثاني: المطابقة بين الفعل والفاعل في العدد**

ذهب جمهور النحاة إلى أنه إذا أسند الفعل إلى الفاعل أو نائبه وجب تجريده من علامة تدل على التثنية أو الجمع، فيكون كحالة إذا أسند إلى مفرد وذلك نحو: (قام الزيدان، وقام الزيدون، وقامت الهندات)، ولا يقال: (قاما أخواك، ولا قاموا إخوتك، ولا قامت نسوتك)، بل يقال في الجميع: (قام) بالإفراد وهذا هو الأكثر[28].

تلك هي القاعدة المطردة في العربية الفصحى، شعرا ونثرا. أما قبيلة طيئ القديمة، فقد روي لنا عنها أنها كانت تلحق الفعل علامة تثنية للفاعل المثنى، وعلامة جمع للفاعل المجموع. وقد حكيت لنا هذا اللغة كذلك، عن قبيلة "بلحارث بن كعب" وقبيلة "أزد شنوءة"، وهما من القبائل اليمنية، التي لا تمت إلى أصل قبيلة طيئ بصلة[29].

وتعرف هذه الظاهرة عند النحاة العرب، بلغة: "أكلوني البراغيث". وقد عرفت عندهم بهذا الاسم؛ لأن سيبويه هو أول من مثل لها في كتابه، واختار هذا المثال؛ فقال: "في قول من قال: أكلوني البراغيث"، كما قال في موضع آخر: "ومن قال: أكلوني البراغيث، قلت على حد قوله: مررت برجل أعورين أبواه"، وإن كان قد ضرب لهذا الظاهرة أمثلة أخرى في ك تابه، فقال: "واعلم أن من العرب من يقول: ضربوني قومك، فكأنهم أرادوا أن يجعلوا للجميع علامة، كما جعلوا للمؤنث علامة، وهي قليلة"[30].

جاء في شرح ابن عقيل: « ولا تقول: (قاما الزيدان) و(قامتا الهندان) و(قاموا الزيدون) و(قمن الهندات)، إلا على هذه اللغة، وقد سماها النحاة: (لغة أكلوني البراغيث)، وقد سماها ابن مالك: (لغة يتعاقبون فيكم ملائكة)».[31]

ومن النحاة من اختلف بشأن هذه اللغة، فجاء في الكتاب: "واعلم أنّ من العرب من يقول: ضربوني قومك، وضرباني أخواك، فشبهوا هذا بالتاء التي يظهرونها في (قالت فلانة)، وكأنهم أرادوا أن يجعلوا للجمع علامة كما جعلوا للمؤنث"[32].

غير أننا نجد من النحاة من كان آخذا بهذه اللغة، ويفهم من كلامه أنه يردها، فسيبويه مثلا ينعتها بالقليلة ويتأول قوله تعالى: ﴿... وَأَسَرُّوا النَّجْوَى الَّذِينَ ظَلَمُوا...﴾ [الأنبياء:3] على البديلة[33].

ويقول ابن يعيش: "وهي لغة فاشية لبعض العرب، كثيرة في كلامهم وأشعارهم"[34]

ولعلّ اهتمام النحاة بهذه اللغة سببه استعمالها في القرآن الكريم وفي الحديث النبوي الشريف وفي الشعر العربي القديم.

أ) من شواهدها في القرآن الكريم:

اختلف النحاة بشأن مجيء بعض آيات الذكر الحكيم على هذه اللغة، كما اختلفت تأويلاتهم، فمنهم من أجاز ومنهم من منع ذلك، ومما جاء على هذه اللغة.

1- قوله تعالى: ﴿وَأَسَرُّوا النَّجْوَى الَّذِينَ ظَلَمُوا﴾ [الأنبياء:3]، ولم يقل (وأسر النجوى)

أجاز الفراء والأخفش والعكبري والألوسي أن يكون (الَّذِينَ) فاعل (أَسَرُّوا)، و(الواو) في الفعل (أَسَرُّوا) علامة الجمع على لغة أكلوني البراغيث، فقال الفراء: "وإن شئت كانت رفعا كما يجوز: ذهبوا قومك"[35]. وقال الأخفش: «أو جاء هذا على لغة الذين يقولون: ضربوني قومُك»[36]، وجاء في روح المعاني: "والواو حرف دال على الجمعية كواو قائمون وتاء قامت، وهذا على لغة أكلوني البراغيث وهي لغة لأزد شنوءة"[37].

2- قوله تعالى: ﴿ ثُمَّ عَمُوا وَصَمُّوا كَثِيرٌ مِنْهُمْ﴾ [المائدة:71] ولم يقل (ثم عمي وصمّ).

وأجاز الفراء هذا القول: فقال في هذه الآية: «فقد يكون رفع (كَثِيرٌ) من جهتين: أن تكر الفعل عليها، تريد: عمي وصمّ كثير منهم وإن شئت جعلت (عَمُوا وَصَمُّوا) فعلا للكثير... وأن شئت جعلت الكثير مصدرا، فقلت أيّ ذلك كثير منهم، وهذا وجه ثالث، ولو نصبت على هذا المعنى، كان صوابا».[38]

وقد وافق الزمخشري الفراء فـ (كَثِيرٌ) إما بدل من الضمير، أو فاعل على لغة (أكلوني البراغيث)، أو خبر محذوف، والتقدير: أولئك كثير منهم[39].

وذهب أبو حيان إلى وجه رابع حيث يرى أن يكون (كَثِيرٌ) مبتدأ، والجملة قبله خبرا له[40].

3- قوله تعالى: ﴿إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِنْدَكَ الْكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلَاهُمَا﴾ [الإسراء:23] فقد قرأ حمزة والكسائي (يبلغان)، بالألف طويلة بعد العين وكسر النون على التثنية على لغة أكلوني البراغيث فـ (أَحَدُهُمَا) فاعل والألف في (يَبْلُغَانِّ) علامة التثنية [41].

ب- من شواهدها في الحديث النبوي الشريف:

تكلم النبي، صلى الله عليه وسلم بهذه اللغة، ومما جاء على هذه اللغة في الحديث النبوي الشريف. ما ورد في صحيح البخاري، أنّ الرسول– صلى الله عليه وسلم- قال: «يتعاقبون فيكم ملائكة بالليل وملائكة بالنهار، ويجتمعون في صلاة الفجر وصلاة العصر، ثم يعرج الذين باتوا فيكم، فيسألهم وهو أعلم بهم، كيف تركتم عبادي؟ فيقولون: تركناهم وهم يصلون وأتيناهم وهم يصلون» [42].

وقال السهيلي: ألفيت، في كتب الحديث المروية الصحاح، ما يدل على كثرة هذه اللغة وجودتها. وذكر آثاراً منها: يتعاقبون فيكم ملائكة[43].

فالفاعل هنا هو (ملائكة)، و(الواو) في الفعل (يتعاقبون) علامة الجمع على لغة أكلوني البراغيث.

ج) من شواهدها في الشعر العربي القديم:

ومما جاء في الشعر العربي القديم على هذه اللغة:

قول الفرزدق: ولكن ديافي* أبوه وأمه بحوران يعْصِرْن السليط أُقَارِبَه[44]

فالنون في يعصرن حرف يدل على التأنيث والجمع[45].

وكأنهم أرادوا أن يجعلوا للجمع علامة كما جعلوا للمؤنث، وهي قليلة"[46]

وقول عبد الله بن قيس الرقيات: تولى قتال المارقين بنفْسه وقد أسْلماهُ مُبعد وحَمِيمَ[47]

الشاهد فيه قوله: "وقد أسلماه مبعد وحميم " حيث وصل بالفعل ألف التثنية مع أن الفاعل اسم ظاهر.

وكان القياس على الفصحى أن يقول: وقد أسلمه مبعد وحميم"[48].

وقول أحبة بن الجلاح: يلومونني في اشتراء النخيـ ل أهلي فكلّهم ألوم[49]

الشاهد فيه قوله: "(يلومونني.أهلي) حيث وصل واو الجماعة بالفعل، مع أن الفاعل اسم ظاهر مذكور بعد الفعل، وهذه لغة طيئ، وقيل: لغة أزدشنوءة"[50].

إنّ الفعل في هذه الأبيات طابق فاعله في العدد، فالفعل و(أسلماه) ألحقت به ألف الاثنين لأنّ فاعله (مبعد وحميم) مثنى، وأما (تلومونني) فقد ألحقت به واو الجماعة لأنّ فاعله (أهلي) جمع.

فهذه الحروف إذن (الألف، والواو والنون) ألحقت بالفعل لتدل على تثنية الفاعل أو جمعه، فكأنهم أرادوا تثنية الفاعل وجمعه بدليلين كما أجمعوا في الدلالة على التأنيث بدليلين في قولهم: (قامت هند) فدلوا على تأنيث الفاعل بصيغة الاسم والتاء التي اتصلت بالفعل.[51]

ويبدو أن هذه الظاهرة، كانت شائعة في عصر الحريري "المتوفى سنة 516هـ" الذي عدها من اللحن4، ورد عليه الشهاب الخفاجي، فقال: "وليس الأمر كما ذكره، فإن هذه لغة قوم من العرب، يجعلون الألف والواو حرفي علامة للتثنية والجمع، والاسم الظاهر فاعلا. وتعرف بين النحاة بلغة: أكلوني البراغيث؛ لأنه مثالها الذي اشتهرت به، وهي لغة طيئ، كما قاله الزمخشري. وقد وقع منها في الآيات، والأحاديث، وكلام الفصحاء ما لا يحصى"5.

وقد بقيت هذه الظاهرة، شائعة في كثير من اللهجات العربية الحديثة، كقولنا مثلا: "ظلموني الناس" و"لاموني العوازل" و"زارونا الجيران" و"تنوصاحي لحد ما رجعوا العيال من بره". وهذا كله امتداد للأصل السامي واللهجات القديمة[52].

ولم تكن هذه الظاهرة مقصورة على الحديث اليومي عند طيئ. فالواقع أن هذه الظاهرة وجدت في بعض اللهجات القديمة، وفي أبيات من الشعر الجاهلي والإسلامي، وهي مطردة في اللهجات العربية الحديثة[53].

وخلاصة القول:

إنّ هذه اللغة لغة صحيحة، جاء عليها القرآن الكريم في بعض المواضع، وكذلك وردت في القراءات القرآنية، فلا داعي لتأولها وحملها على وجوه كثيرة. وواضح أنّ هذا التأول والحمل كانت الغاية منه إخراج هذه اللغة عن القرآن الكريم.

لمْ يغفل النحاةُ مظهر المطابقة في الجملة، وإنْ لم يُفردوا لها باباً خاصاً به، وإنما تحدثوا عنها في أبواب متفرقة؛ كلما كان ذكرها مناسباً، وذلك واضحٌ في كتبهم.

كما نستطيعُ القولَ أن لغة (أكلوني البراغيثُ) ورد بها القرآن الكريم، ولا مُسوّغ لردها في بعض الآيات القرآنية الكريمة؛ لأنَّها جارية على مظهر المطابقة. "فظاهرة التطابق عملية تكاد تكون عملية لا شعورية فطرية ساذجة، تتم في إطار المنطق والحس اللغويين، أما ظاهرة عدم التطابق، فهي عملية تبدو فيها الصنعة، ويظهر فيها عمل العقل"[(54)].

الهوامش:

([1]) تمام حسان عمر: اللغة العربية معناها ومبناها عالم الكتب، ط5، 1427هـ-2006م: 205.

[(2)] كمال بشر: دراسات في علم اللغة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ب. س: 301.

[(3)] معجم مقاييس اللغة: أحمد بن فارس، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399هـ - 1979م: 3/ 440-445.

[(4)] مختار الصحاح: زيد الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الحنفي الرازي، تح: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، الدار النموذجية بيروت- صيدا: ط5، 1420هـ/1999م: 188.

[5] لسان العرب، ابن منظور، مادة (طبق)، دار صادر – بيروت، ط3، 1414 هـ: 10/209-210

[6] الكتاب: سيبويه، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1408 هـ - 1988 م: 2/302.

[7] نفسه: 2/127.

[8] نفسه: 2/128.

[9] شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ابن عقيل بهاء الدين عبد الله ، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، 1394هـ/1974م: 1/191.

[10] الأصول في النحو، محمد بن سهل بن السراج، تح: ع. الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، 245 / 23.

* الخوالف كلمات تستعمل في أساليب إفصاحية، أي: في الأساليب التي تستعمل للكشف عن موقف انفعالي ما والإفصاح عنه.

1- خالفة الإخالة ويسميها النحاة: "اسم الفعل".

2- خالفة الصوت ويسميها النحاة "اسم الصوت"

3- خالفة التعجب ويسميها النحاة صيغة التعجب.

4- خالفة المدح أو الذم، ويسميها النحاة: "فعلي المدح والذم". ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها، 113-115.

[11] نفسه: 111.

[12] نفسه: 112.

[13] نفسه: 112

[14] الظواهر اللغوية في التراث النحوي، علي أبو المكارم، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، 127.

[15] الخصائص، ابن جني أبو الفتح عثمان الموصلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط4، تح: محمد علي النجار، 2/ 152.

[16] الكتاب، سيبويه، 2/ 214.

[17]- الظواهر اللغوية في التراث النحوي، علي أبو المكارم، 136.

[18] نفسه: 145.

[19] نفسه: 146.

[20] نفسه: 149-161-162.

[21] اللغة: جوزيف فندريس، تعريب: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، 1950 م: 163.

[22] أسرار العربية: الأنباري عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاري، أبو البركات، كمال الدين، دار الأرقم بن أبي الأرقم، ط1، 1420هـ- 1999م ، 76.

[23] الحدود في علم النحو: البجائي أحمد بن محمد بن محمد الأُبَّذِيّ، شهاب الدين الأندلسي، تح: نجاة حسن عبد الله نولي، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ط ع:112 - السنة 33 - 1421هـ/2001م: 475.

[24] اللغة العربية معناها ومبناها: تمام حسان، 210.

[25] شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب: ابن هشام، تح: نواف بن جزاء الحارثي، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية (أصل الكتاب: رسالة ماجستير للمحقق)، ط1، 1423هـ/2004م: 215.

[26] النحو المصفى: محمد عيد، مكتبة الشباب، 345.

[27] البلاغة العربية: عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني الدمشقي، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط1، 1416 هـ - 1996 م، 352/1.

[28] شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك: ابن عقيل، 79/2.

[29] المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، 1417هـ - 1997م، 299.

[30] نفسه: 230.

[31] نفسه: 473/1.

[32] الكتاب: سيبويه، 40/2.

[33] ينظر: نفسه، 40/2.

[34] شرح المفصل: 87/3.

[35] معاني القرآن: الفراء، 317/1.

[36] معاني القرآن: الأخفش، 632/2.

[37] روح المعاني: الألوسي، 13/17.

[38] ينظر: معاني القرآن، الفراء، 316/1.

[39] ينظر: الكشاف، 461/1.

[40] ينظر: البحر المحيط، 328/4.

[41] النشر في القراءات العشر: ابن الجزري، المكتبة العصرية صيدا- بيروت- لبنان، ط1، 1427هـ/2006م، 586.

[42] صحيح البخاري: أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، تح: د. مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير واليمامة، بيروت، ط3، 1407هـ/1987م، 203/1.

[43] الجنى الداني في حروف المعاني: المرادي أبو محمد بدر الدين حسن بن قاسم بن عبد الله بن عليّ، تح: د فخر الدين قباوة -الأستاذ محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1413 هـ - 1992 م، 170.

* (ديافي) نسبة إلى (دياف) وهو موضعٌ في البَحْرِ، وقيل: قَرْيةٌ بالشَّأمِ. ينظر: المحكم والمحيط الأعظم: أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1421هـ/2000 م، 404/9.

[44] شرح ديوان الفرزدق: 82/1.

[45] الكتاب: سيبويه، 150/1.

[46] نفسه: 2/ 40.

[47] شرح ابن عقيل: ابن عقيل، 81/2.

[48] نفسه: 82/2.

[49] عزاه رمضان عبد التواب في كتابه بحوث ومقالات في اللغة، إلى أمية بن أبي الصلت، ينظر: بحوث ومقالات في اللغة: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، 1415هـ/1995م، 71.

[50] شرح ابن عقيل: ابن عقيل، 82/2.

[51] الكتاب: سيبويه، 40/2.

[52] المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي: رمضان عبد التواب، 306.

[53] علم اللغة العربية: محمود فهمى حجازى، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 233.

[54] دراسات في اللغة والنحو العربي: حسين عون، 54.

قراءة سيميائية في قصة ابن آوى والأسد من كتاب كليلة و دمنة لابن المقفع.

د: هواوي نهيان
جامعة الوادي

ملخص:

تهتم هذه الدراسة بالرؤية في عالم السيميائيات السردية التي تختصّ بقصة الأسد وابن آوى والحمار من كتاب كليلة ودمنة الشهير لابن المقفع، وذلك من خلال النظر في البنية السردية من برامج سردية ونموذج عاملي ومربع سيميائي، وبُنية خطابية، تتجلّى في الصور والمسارات والموضوعاتية.

Abstract:

This study deals with the narrative semitics concerned with the story of lion, jackal and donkey from Kalila Wa Dimna written by Ibn Elmogafaa by looking through the narrative structure, narrative programs, operating model and semiotic square, besides of the discursive structure reflected in pictures, tracks and thematic roles.

النص:

قال القِرْدُ : زَعمُوا أنهُ كانَ أسدُ في أجمةٍ وكان معهُ ابنُ آوَى يأُكل منْ فضَلاتِ طَعامهِ ، فأصابَ الاسدَ جَرَبٌ وضَعُفَ ضُعفاً شديداً وجُهِدَ فلمْ يَسْتطعِ الصَّيْدَ ، فقالَ لهُ ابْنُ آوى : ما بالُكَ ياسيُّدَ السَّباعِ . قدْ تَغيَّرَتْ أحوالُكَ؟ قال : هذا اَلجرَبُ الذي قد أجهَدني وليْسَ لهُ دَواءُ إلاَّ قلْبُ حِمارٍ وأذُناهُ . قال ابْن آوى :ما أيْسَرَ هذا ، وقدْ عَرَفْتُ بمكانٍ كذاَ حماراً وأنا آتيك بهِ ، ثمَّ دَلَف إلى الحِمارِ فأتاهُ وسلَّمَ عليْه وقال : مالِي أراكَ مَهْزُولاً ؟ قالَ : مايُطعمُني صاحِبي شيئاً. فقالَ لهُ : كيْفَ تَرْضَى المقامَ معهُ على هذا الحالَ ؟ قال : مالِي حيلةٌ للهرَبِ منه فلسْتُ أتوجهُ إلى جهةٍ إلاَّ أضرَّ بي إنْسانٌ فكدَّني وأجاعني .

قال ابنُ آوَى : فأنا أدُلكَ على مَكانٍ مَعْزُولٍ عنِ النَّاسِ لا يَمُرُّ بهِ إنْسانُ ، خَصِيبِ المرْعى، فيه أتان لم تَرْعيْنَ مثلها حسناً وسِمنا.

قال الحِمارُ : وما يحبسُنا عنه ؟ فانْطلقْ بنا إليه. فانْطَلَقَ بهِ نحوَ الأسدِ وتقدَّمَ ابْن آوى ودَخَلَ الْغابةَ على الأسدِ وأخبرَهُ بمكان الحِمار ، فخرَجَ إليهِ وأرادَ أنْ يَثِبَ عليْهِ فلم يَسْتطعْ لِضعْفِه ، و تَخلَّصَ

الحِمارُ منهُ فأفلَتَ هَلعاً على وجْهِه. فلمَّا رأى ابْنُ آوى أنَّ الأسدَ لمْ يقْدِرْ على الحِمارِ ، فال : يا سيَّدَ السِّباعِ أَعجزْتَ إلى هذهِ الغايةِ ؟ فقالَ لهُ : إنْ جِئتَني بهِ مرَّةً أُخرَى فلَنْ يَنْجُوَ منّي ابداً فمضَى ابْن آوى إلى الحِمارِ فقالَ لهُ : ما الذِي جَرى عليْكَ ، إنَّ إنّ الأتان لشدّة غُلمتها وهيجانها وثبت عليك ولو ثبَّتَّ لها للانت لك! فلما سمع الحمار ذلك هاجت غُلمته ونهق وأخذ طريقه إلى الأسد مرّة ثانية ، فَسَبَقَه ابن آوى وأعلَمَهُ بمكانهُ وقال له : اسْتعِدَّ لهُ فقدُ خَدَعتُهُ لكَ فلا يُدْركَنَّكَ الضَّعْفُ في هذهِ النَّوْبةِ فإنهُ إنْ أفلَتَ لنْ يَعُودَ مَعي أبداً فجاشَ جأشُ الأسدِ لتَحْريضِ ابنِ آوى لهُ ، وخرَجَ إلى موضِعِ الحِمارِ فلمَّا بَصُرَ به عاجلَهُ بوَثبةٍ افترسهُ بها . ثم قال : قد ذَكَرَتِ الأطبَّاءُ أنه لا يؤكلُ إلاَّ بَعْدَ الغُسْل والطُّهُورِ فاحتَفِظْ بهِ حتى أعودَ فآكلَ قلبه وأذُنيهِ وأتركُ ما سِوَى ذلكَ قوتاً لكَ . فلمَّا ذَهبَ الأسدُ لِيَغتَسِلَ عَمَدَ ابْنُ آوَى إلى الحِمارِ فأكل قلْبَهُ وأذُنيهِ رَجاء أن يَتَطيَّر الأسدُ منهُ يأكل منهُ فلا يأكل منه شيئاً . ثمّ إنَّ الأسدَ رَجعَ إلى مكانه فقال لإبن آوَى : أيْنَ قلْبُ الحِمارِ وأذُناهُ ؟ قال ابْن آوى : أوَلمْ تَعْلَمْ أنهُ لوْ كانَ لهُ قلبُ و اذُنانِ لمْ يَرجعْ اليْكَ بعْدَ ما أفلَتَ و نجَا من الهَلَكِة في المرّة الأولى. (كليلة ودمنة لابن المقفع)

أ. البنية السردية :

لقد تعدّدت مفاهيم وآراء الدّراسيين و النقّاد و الباحثين في منهج تعريف البِنية السردية، فهناك من أكّد على أنّها هي نفسُها (الحكاية) وهناك من رأى فيها (العقدة) ليبقى السؤال المطروح حول مفهومها الصحيح، ماهي البنية السردية ؟.

باعتبار النص السردي عمل متكامل قائم بذاته، فالبنية السردية هي الأعمال الأدبية وهي تصوّر تجريدي يعتمد على الرموز التي تتعلّق بالواقع المباشر. وتُعدّ البنية ذاتها شيئاً وسيطاً يقوم فيها وراء الواقع.[1]

كما يُخلِط البعض من الدّارسين مفهوم البِنية السردية مع مفهوم الحكاية، كما هو الحال عند "رونيه ويليك" ، و"أوستن وارين" اللذين صرّحا بالفرق بينهما في كتابهما "نظرية الأدب" إذ عرّفا الحكاية: "بأنها إجماع الحوادث الرئيسية المتكرّرة تشمل الأمثلة الواضحة تغييراً في الزمان، فمنهما ما يبدأ من الوسط ومنها ما يتحرّك في الماضي و المستقبل".[2]

فالبنية السردية عندهما ليست إلاّ الطريقة الفنّية التي تُنظَّم بها الحوادث في السياق السردي. إلاّ أنّهما يُشيران إلى "أن البنية السردية هي العقدة نفسها، حيث يقولان: "أن البنية السردية هي العقدة نفسها هي معروضة من خلال وجهة نظر أو بؤرة سرد"[3] فهي بمثابة الموضوع الذي يصنع العقدة التي حاك خيوطها السرد.

وهي تقوم أساسا على تتبع سلسلة التغيّرات الطارئة على حالة العوامل، أي يُنظِّم تتابع و تسلسل الحالات والتحويلات، وبالتالي "يتطرق هذا المستوى الى دراسة البرامج السردية انطلاقا من التمييز بين الملفوظات: ملفوظ الحالة، ملفوظ التحوّل أو الفعل"[4] . فهي تسعى إلى إعطاء شكلاً لانتشار الوضعيات والأحداث والحالات والتحويلات في الخطاب.[5]

II. البرنامج السردي :

يتحدّد البرنامج السردي بمجموعة من الحالات و التحويلات التي تقوم على أساس العلاقة الموجودة بين الفاعل وموضوع القيمة.[6] ويعتبر العنصر الأساسي للتركيبة السردية ويتكون من ملفوظ الفعل المُسيِّر لملفوظ الحالة، وهو تحويل الحالة يُحدِثها الفاعل للاتصال بموضوع القيمة أو الانفصال عنه.

وهناك نوعين من البرامج السردية :

1. **البرنامج الأساسي القاعدي:** وهو يكتسي طابعاً أساسياً في سبيل تحقيق التحويل الرئيسي في علاقة الفاعل بموضوع القيمة.

مرض الأسد ← التقاء ابن آوى ← معرفة مكان الحمار ←
الحيلة لجلب الحمار في المرّة الأولى ← الحيلة الثانية لجلب الحمار للأسد ←
قتل الأسد للحمار ← أكل ابن آوى للأذن و القلب.

2. **البرنامج الثانوي:** وهنا يختلف في البرنامج السردي الأساسي كوْن الفاعل فيه ليس نفس الفاعل الأساسي وإنّما هو فاعل آخر ينوب عنه ما يُسمّى بالفاعل المُوَكّل.

3. **برنامج ابن آوى:**

معرفة مكان الحمار ← الذهاب إلى الحمار ← الحيلة
الأولى ← الحيلة الثانية أكل أُذنَي الحمار عندما ذهب الأسد
ليغتسِل بعدما قتل الحمار.

4. **برنامج الحمار:**

الهروب من صاحبه الذي لا يطعمه ← الذهاب مع ابن آوى للمراعي والآثان الحسناء للمرّة الأولى ← ذهابه للمرة الثانية مع ابن آوى ← قتل الحمار من طرف الأسد.

ويمرّ البرنامج السردي بأربعة مراحل وأطوار تمثّل لحظات السردية تحتوي عليها الترسيمة السردية قصد بلوغ الهدف المنشود وهي:

أ. التحريك: وهو فعل يمارسه إنسان على إنسان ممارسة تلزمه تنفيذ برنامج مُعطى.[7] إذ يقوم المرسَل (المحرّك) بإبلاغ الفاعل ببرنامجه والذي يمثل في هذه الحالة دور المرسل إليه ويكون هذا التحريك عن طريق الإغراء بالترغيب في الموضوع أو بالتهديد أو التحذير أو الإثارة. فالتحريك هنا عن طريق الإغراء في قول الأسد: "آكُل قلب وأُذنَي الحمار والباقي لك.[8]

ب. الكفاءة : تتطلب الكفاءة ضرورة تحقيق الأداء، تعتبر دعماً أساسيّاً لتنفيذ المشروع من طرف الفاعل المنفِّذ الذي يجب أن يكون ممتلكا لشروط تأهّله للقيام بهذا الانجاز وهي:

- وجوب الفعل: أي قبول ابن آوى للذهاب إلى الحمار والإتيان به إلى الأسد.
- إرادة الفعل: حيث أنه يريد الذهاب والقيام بهذا الفعل (ما أيسر هذا)[9].
- القدرة على الفعل: (إستعدْ له فقد خدعتُه لك فلا يدركنّك الضعف في هذه النوبة) أي القدرة على جلبه للأسد للمرة الثانية بعدما فرّ منه في المرة الأولى.
- معرفة الفعل: هنا يعلم ابن آوى ما سيقوم به: "أعرِف بمكان كذا حماراً من قَصّار يحمل عليه ثيابه وأنا آتيك به".

ج. الأداء: يجسِّد الأداء مرحلة الفعل أو التنفيذ حيث يدخل الفاعل المنفّذ في علاقة مع تحويلٍ يستنِد بدوره إلى علاقة بين فاعل الحالة والموضوع معتبراً هنا كموضوع قيمة.

فالأداء يعتبر عملية تقوم بتحويل الحالات حيث يكون المرور من حالة اتصال إلى حالة انفصال أو العكس. فالأداء هنا كان في حالة انفصال في المرة الأولى تم حالة اتصال في المرّة الثانية. ابن آوى أكل قلب وأُذنَي الحمار وذلك في المرة الثانية حيث تخلّص من الأسد في المرة الأولى.

د. التقويم: يقوم المرسَل فيه بدور المُقوِّم ، فيقوِّم النتائج المحصَّل عليها في نهاية البرنامج السردي.

فهنا كان المرسَل (الأسد) في فصلة مع موضوع القيمة حيث كان ابن آوى في وصلة مع موضوع القيمة (أُذنَي و قلب الحمار) فكانت ايجابية لابن آوى وسلبية لأسد (المرسَل).

III. النموذج العاملي:

استنبط "غريماس" من عملية تصنيف العوامل المُحقِّقة للعلاقات بين الوظائف في التحليل السردي نموذجاً عامليّاً يخضع لنظام من التقابلات وهذا الرسم العاملي يتأسّس على ثلاث أزواج من العوامل :

(المرسَل / المرسَل إليه)، (الفاعل / الموضوع)، (المساعِد / المعارِض).

والعامل في المنظور السيميائي يمكنه أن يكون فاعل حالة تربِطه علاقة وصلية أو فصلية بموضوع القيمة أو فاعل ثاني يظهَر من خلاله رابطة التحويل له والقدرة على امتلاك المؤهلات و ممارسة الأفعال.

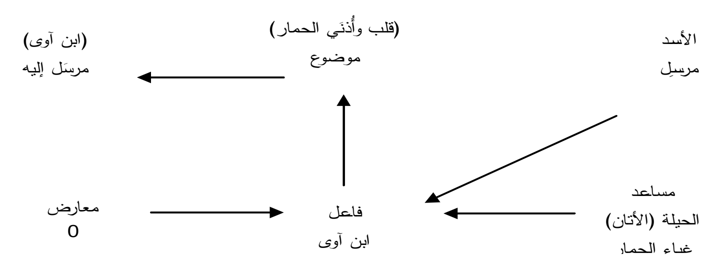
1. **الفاعل والموضوع:** العلاقة بينهما تلازمية فحضور الأول يستلزم حضور الثاني. "فالعلاقة بينهما هي التي تحدد الصلة في شقيْها الاتصالي و الانفصالي. ففي حالة الانفصال يظل حضورهما قائما بقوة ويظِل الأول ينزَع إلى الثاني ساعِيا إلى الاتصال به وضمِّه إليه".

كان الفاعل (ابن آوى) في وصلة مع الموضوع (قلب وأذُنَي الأسد) حيث كان الأسد في فصلة كُلِّية مع موضوع القيمة.

2. **المرسَل و المرسَل إليه:** إذا كانت علاقة الفاعل بالموضوع هي علاقة تضمين متبادَلة فان علاقة المرسل و المرسل إليه ليست كذلك "بل هي تنأى إلى قيادة المرسل إليه وتُبوِّئه سلطه الزعامة وتمثيله القدرة على إصدار الأوامر والأحكام.

هنا الأسد يمثِّل المحرِّك (المرسِل) الذي يقوم بتحريك الفاعل (ابن أوى) عن طريق الاغراء في إتيانه بالموضوع (الحمار).

3. **المساعد والمعارض:** المساعد هو قوّة مؤيِّدة للفاعل إذ يتدخل لتقديم يد العون له بُغية تحقيق مشروعه العملي وإصابة هدفه المنشود بتسهيل السبيل لبلوغه، فيما يقوم المعارض بقوّة مناوئة تعترض طريقه، فتخلق له جملة من العوائق المعرقلة لاتصاله بموضوع القيمة المرغوب فيه. فالمساعد هنا للفاعل (ابن آوى) هي حيلة الأتان التي وُضعت للحمار أمّا المعارض فكانت محطة الصفر.

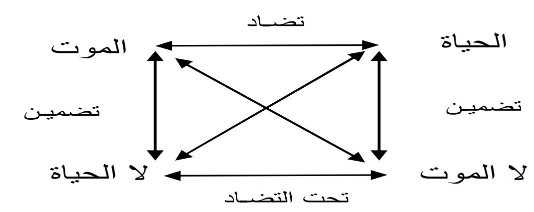


IV. **المربع السيميائي:**

لا يخلو أي نص إبداعي من صراع وبالتالي لا يخلو من تباين وتشاكل في بنيتة السطحية أو العميقة. "كما أن النص عند غريماس يقوم على الموضوع تعترضه عوائق وحواجز مختلفة تحاول أن

تأخذ منه حتى لا تحصل على الموضوع. ويعرّفه بالتمثيل المرئي للتَّمفْصُل المنطقي لمقولة دلالية ما، و يعرّفه أيضا كورتيس بأنه تجسيد مرئي لتمفصل مقولة دلالية.[10]

خصّص غريماس المربع السيميائي ليُجسِّد المعنى الذي ينبَنى على ثلاث علاقات منطقية التضاد بين (س1، س'1) وبين (س2، س'2) والتناقض بين (س1، س'2) و(س2،س'2) والتضمين بين (س1، س'2) ، و(س2، س'1)



فإن العوامل الثلاث داخل النص (أسد ، ابن آوى ، الحمار) كلّها تبحث عن الحياة وتصارع الموت، فنجد الأسد فنجد الأسد في صراع مع الموت بسبب المرض (الجرب) والحياة تكمن عنده في قلب وأُذنَي الحمار. وكذلك بالنسبة لابن آوى في صراع مع البقاء لأنه كان يقتات من بقايا طعام الأسد لذلك كان يريد الحياة من خلال الحيلة التي نصبها للحمار.

أما بالنسبة للحمار فالصراع يظهر عنده تغييره للحياة التي كان يعيشها عند صاحبه و الذهاب والفرار منه قصد الحياة الهنِيّة (المرعى كثير العشب وأتان حسناء) وهي الحيلة وضعها ابن آوى التي قادته إلى الهلاك من طرف الأسد.

إن المربع السيميائي هنا؛ فالأسد يسعى للحصول على الموضوع (قلب وأُذنَي الحمار) لكن تمّتَ تعترض عوائق وحواجز من طرف ابن آوى الذي كان هو في وصلة مع الموضوع

٧. البِنية الخطابية:

تتضمن البِنية الجذور الداخلية للدلالة، حيث يتم خلالها إبراز الموضوعات أوالأغراض المكوِّنة لها (وقد تكون أغراضا ظاهرة مجسّدة في أفعال و تصرفات الشخصيات وقد تكون مُضمَرة).[11] (فيَنظَم داخل نص وتسلسل وجوه وأفعال المعنى)[12] ، فمنه الخطاب يحتوي على مادّة وإيماءات وشكلٍ يتألف من مجموعة من التقريرات السردية التي تقدّم القصة.

فالبنية الخطابية هي عبارة عن صورة تبيّن الصفة الخلقية لشخصية ما أو فعل يحمل قيمة خلقية في النص، وينتج في هذه الصور مسارات صوَرية تشير إلى موضوع بعينه، يمثل مِحوراً دلالياً لمجموع العلاقات القائمة بين قيم النص.

1. **الصور والمسارات:** وهي وحدات مضمونية تُوَظف للوصف، إذ تكتسي الأدوار العاملية والوظائف التي تؤديها.[13]

وفي النص اندرجت مجموعة من الصور نذكر منها :

أ. صورة الضعف و القوّة : ويظهر هذا جلياً في ضعف الأسد بسبب المرض (الجرب) الذي أصابه (فأصاب الأسد جرب وضعُف ضعفاً شديداً)، (وجهُد ولم يستطع الصيد)، (وهذا المرض أجهدني وليس له دواء إلا قلب الحمار وأُذنَيه). وكذلك صورة دالة عن الضعف والهوان (فتخلّص الحمار منه فأفلت هلعاً على وجهه). ونلمح صورة أخرى في (فلما رأى ابن آوى أنّ الأسد لم يقدر عن الحمار، قال: يا سيّد السباع أعجزت إلى هذه الغاية)، وكذلك في قول ابن آوى لما ذهب لإحضار الحمار في المرّة ثانية للأسد (إستعدْ لقد خدعته فلا يُدرِكنّك الضعف في هذه النوبة)، وأيضا في (فخرج إليه وأراد أن يثب عليه فلم يستطع لضعفه).

إنّ المفردات التي تناثرت في نسيج هذه المقطوعات السردية كانت تصب في دلالة مركزية واحدة ألا وهي: الضعف ويظهر ذلك في ضعُف ضعفا، "جهِد، أجهدني، أفلت، لم يقدر، أعَجِزت، فلا يدركنّك الضعف، فلم يستطع لضعفه".

أمّا صورة القوة نجدها متراكمة في شخصية الأسد خاصة لفظة "سيد السباع" وهي رمزٌ للقوة والسلطة والمكانة العالية، وكذلك (فخرج إليه وأراد أن يثِبَّ عليه) وهي نوع من القسوة، وقول الأسد (إن جئتني به مرّة أخرى فلن ينجوَ منّي أبداً) وهي صورة دالة على كثرة العنف، وفي (ولما أبصر به عاجَلهُ بوَثبَة افترسته بها) وهي صورة على الوحشية في القتل.

كما تظهر صورة القوّة عند الحمار في (وتخلّص الحمار منه)، تدلّ على قوّة الحمار في التخلص من الأسد، (فلمّا سمع الحمار ذلك هاجت غُلمَتُه ونهِق وأخذ طريقه إلى الأسد) وفي هذه الصورة تظهر الجرأة والثقة بالنفس.

ب. صورة الحيلة و السذاجة: وتظهر صورة الحيلة في ابن آوى عندما أوهم الحمار بمكان الأتان (هناك مكان معزول عن الناس لا يمرّ به انسان خصب المرعى فيه أتان لم تر عيْنٌ مثلها حُسناً و سِمناً).

وصورة السذاجة تظهر هنا عند الحمار بتصديقه للابن آوى في الملفوظ الآتي: "إنطلقْ بنا نحو الأسد"، وأيضا هناك صورة من صور الحيلة ألا وهي الخداع في (وتقدّم ابن آوى ودخل الغابة على الأسد وأخبره بمكان الحمار)، والأخرى في الحيلة الثانية التي أخبرها للحمار، "إنّ الأتان لشدّة غُلمتها وهيجانها وثبت عليك ولو ثبَّتَّ لها للانت لك" وتتجلّى صورة السداجة في الحمار (فلما سمع الحمار هاجت غُلمته ونهق وأخذ طريقه إلى الأسد مرّة ثانية).

أيضا نجد صورة المكر والخداع في ابن آوى حين (عمِد إلى أكل قلب وأُذنَي الحمار) تظهر سداجة الأسد هنا عند ترك الحمار مقتولا وذهب ليغتسل ، "سأذهبُ لأغتسِل فاحتفظْ به حتى أعود فآكلُ قلبه وأذنيه".

2. **الأدوار الموضوعاتية:** إن استخراج الأدوار الموضوعاتية من شأنه أن يعرّف بالوظائف التي تتميّز بها الأفعال المنسوبة إلى الشخصيات[14]، فقد يكتسي الغرض الواحد أساليب مختلفة للتعبير عن صوَر شتّى، وفي المقابل نجد الصورة الواحدة قد تؤدي إلى أغراض متعددة تختلف باختلاف المعتقدات و التأويلات.[15]

أ. شخصية الأسد: قام بدور المريض الذي يدعو إلى الشفقة بسبب مرض الجرب الذي ألزمه عرينه ولم يستطع الصيد، كما قام بدور الساذج الذي لا يتمتّع بالفطنة حينما ترك الحمار مقتولا وجعل ابن أوى يحتفظ به، فعمد ابن أوى إلى أكل قلب و أذُنَي الحمار.

ب. شخصية ابن آوى: يقوم ابن آوى في النص بدور موضوعاتي يتطابق مع دوره العاملي، ويتمثّل في الخائن والماكر والمتحايل مستعملاً في ذلك الذكاء من خلال الحيلة التي استطاع من خلالها أن يجلب الحمار للمرة الأولى و الثانية للأسد (حيلة الأتان)، أما الخيانة والمكر في عدم الثقة وحفظ الأمانة، ويظهر ذلك عندما ذهب الأسد ليغتسل فطلب من ابن أوى أن يحتفظ بالحمار حتى يعود، لكن ابن آوى عمِد إلى أكل قلب وأذُني الحمار.

ج. شخصية الحمار: يقوم بمجموعة من الأدوار الموضوعاتية منها :

- دور الرافض للوضعية الاجتماعية المتدنّية، والطامع إلى تغيير الأوضاع "ما يُطعمني صاحبي شيئا، فلست أتوجه إلى جهة إلا أضرّ بي إنسان فكَدّني وأجاعَني"
- دور المتهوّر الذي يقوم بارتكاب الأخطاء وذلك باتّباع ابن آوى في الحيلة الأولى والرجوع معه في الحيلة الثانية إلى الأسد.
- دور الغبي والأبله الذي قاداه إلى المنية.

الهوامش

---

1 صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص 294.

2 رونيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، تر: مجي الدين صبحي، حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2، 1987، ص288.

3 المرجع نفسه، ص 288.

[4] التواصل: مجلة العلوم الاجتماعية و الانسانية، العدد 4، عنابة، الجزائر، 4 جوان 1999، ص15.

[5] رشيد بن مالك: السيميائية أصولها وقواعدها، ص115.

[6] عبد العالي بشير: تحليل الخطاب السردي والشعري، دار الغرب للنشر، وهران، ط1، 2009، ص45.

[7] المرجع نفسه، ص64.

[8] رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيمائية، ص27.

[9] رشيد بن مالك : مقدمة في السيمائية السردية، دار القصبة، الجزائر، 2001، ص21.

[10] رشيد بن مالك . السيمائية أصولها وقواعدها، ص115.

[11] نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل للنشر و التوزيع، تيزي وزو، 2008، ص50.

[12] Group D'entrevernes : Analyse sémiotique des textes ; Introduction théorie pratique ; Presses universitaire de lyon ; 1984 ; p.43 .

[13] A.j. Greimas .j. cairotes : Sémiotique dictionnaire résonné de la théorie language Hachette ; Paris carré sémiotique ; 1979 ; p.29-33 .

[14] عبد الحميد بورايو: الحكاية الخرافية للمغرب العربي دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1992، ص17.

[15] نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص 84.

ترجمة المصطلحات اللسانية
وإشكالية النقل الحرفي للمعطيات اللغوية

د. زهور شتوح
– جامعة الحاج لخضر باتنة–

الملخص :
يهدف هذا المقال إلى تسليط الضوء على إشكالية نقل وترجمة المصطلح اللساني إلى العربية ، لما لها من أهمية في نمو المصطلح ووضوحه وفاعليته ، وهذا بالنظر إلى الكم الهائل من المقابلات العربية للمصطلح الغربي الواحد ، في غياب محاولات جادة لتحديده وتدقيقه ، بما يستجيب وخصوصيات التصورات والمفاهيم المراد التعبير عنها .

Abstact :
This article aims to highlight problematic of transference and translation of linguistic term to Arabic, because of its importance in the growth, clarity and effectiveness of the term .this in view of the voluminous terms which equalize the western term in the absence of irrelevant attempts to precise and restrict it. for responding special imagination and concepts to be expressed .This article will treat (dispersion of linguistic terms ,its untrue ,the disagreement, about terms ,process of solving).

مقدمة :

من المعلوم أن لكل مجال معرفي خطابه الذي هو لغته الخاصة ، وهذه الأخيرة بدورها تمثل السياق الفعلي للمصطلح في دائرة الاستعمال الميداني (المهني والتعليمي) ، وأن أي محاولة لتطوير هذا لا يمكن أن تتجاوز إعادة النظر إلى المصطلح باعتباره المادة الأولية لها ، والمصطلحات اللسانية هي التي تضفي خصائص خاصة على اللسانيات وهي المفتاح الأساس فيها ، والمنفذ المهم في بناء أنساق المفاهيم والتصورات في ذات المجال ، وبناء على ذلك وجب مراعاة الدقة في ترجمتها حتى نضمن دقة المفهوم ونجاح عملية التواصل . ومن هنا تظهر أهمية الترجمة في بناء النسق المفهومي والنسق الاستدلالي في العلم إلى درجة أن كل علم يعلو شأنه بالمصطلحات المتداولة في ثناياه .

وعلى صعيد المصطلح اللساني فإن الأوساط الجامعية العربية عامة والجزائرية خاصة لاتزال تتخبط في أزمة مصطلحية جعلت من منظومة المفاهيم اللسانية متباينة بين بيئة علمية وأخرى ، وبين المكون والطالب من جهة أخرى، وخصوصا بعد التوسع الاستعمالي للمصطلح اللساني في ميادين النقد والمناهج المعاصرة لدراسة الأدب.

وكان لعملية نقل المصطلح اللساني (تعريبا وترجمة) آثار سلبية على الدارس اللساني عموما، وعلى نمو المصطلح ووضوحه وفاعليته بالنظر إلى ذلك الكم الهائل من المقابلات العربية للمصطلح الغربي الواحد في غياب محاولات جادة لتحديده وتدقيقه بما يستجيب لخصوصيات التصورات والمفاهيم المراد التعبير عنها .

المصطلح اللغوي العربي:

لا يخلو أي علم من مصطلحات خاصة به يعتمدها ويرتكز عليها ضمن أسسه ومعارفه ، حيث تكون له بمثابة مفاتيح وركائز تميزه عن باقي العلوم ، وبذلك نجد المصطلحات العلمية ، الرياضية ، الفيزيائية ، الأدبية وكذا اللسانية ، هذه الأخيرة التي تشهد تضاربا حول محاور وضعها وكيفية ترجمتها واستغلالها ، وهذا ما جعل الاهتمام "بالمصطلح" قائما منذ القدم فنشأ عن ذلك علم قائم بذاته له منطلقاته وأسسه الخاصة به يعرف بـ: "علم المصطلح Terminologie" ، وهو أحد فروع علم اللغة التطبيقي يبحث في العلاقة بين المفاهيم العلمية والمصطلحات اللغوية التي تعبر عنها.

ويشار للمصطلح بلفظين هما "الاصطلاح " و"المصطلح" ، وقد وردت هاتين التسميتين في مواضع كثيرة ، منذ أن بدأ الاهتمام بضرورة وضع المصطلحات للمفاهيم المجرد منها والمادي ، ولفظ "الاصطلاح" مصدر من الفعل "اصطلح" وقد استعمل هذا اللفظ منذ القرن الثالث الهجري في كتاب "المقتصب" لـ "أبي العباس المبرد" (ت 280هـ) ، كما وجد في القرن الرابع الهجري في كتاب كل من :

-عبد الله بن محمد الخوارزمي (ت 387 هـ).

-ابن جني (ت 392 هـ)

-ابن فارس (ت 395 هـ).

وكلمة "المصطلح " مصدر ميمي على وزن اسم المفعول ، عرف واستعمل بين القدماء على الرغم من عدم تقييده في القواميس العربية القديمة ، وقد استخدم في العديد من الحقول المعرفية كالتصوف والتاريخ ، وصناعة الانشاء وعلوم الحديث و القراءات وصناعة الشعر ، كما كان رائجا على يد بعض الصوفية والمؤرخين وكتاب دواوين الانشاء خلال القرن الثامن للهجرة ، وهناك من سموا به بعض مؤلفاتهم وذكروه في ثنايا كتبهم .

وتعود كلمة " المصطلح" معجميا إلى مادة (صلح) التي تتضمن معنى (ضد الفساد) في العديد من المعاجم ، وقد جاء في لسان العرب : « صلح الصلاح ضد الفساد ، والصلح ، تصالح قوم بينهم ، وقوم صلوح ، متصالحون »[1]، ويقول الزبيدي في تاجه : « والاصطلاح اتفاق طائفة مخصوصة على امر مخصوص »[2] .

وهـو مـصدر الاصـطلاح ، ونعني بـذلك الكلمـات المتفـق على اسـتخدامها بـين اصحاب التخصص الواحد للتعبير عن المفاهيم العلمية لذلك التخصص ، وقد ذكر هذا المصطلح في معجم التهانوي الموسوم بـ " كشاف اصطلاحات الفنون " ، وهو أكبر معجم للمصطلحات في الحضارة العربية الاسلامية .

ويستعمل المصطلح (وجمعه مصطلحات) للدلالة على مجموع التعابير المصطلح عليها من علم أو فن أو مبحث.

وهناك اختلاف بين كلمتي الاصطلاح والمصطلح على الرغم من أن الاستعمال والشيوع حكم عليها بالترادف .

فالمصطلح هو عبارة عن وحدة مرئية من دال ومدلول (لفظ + معنى) تتمثل أهميته في معرفة اللفظ (الدال) الذي ينبغي أن يتلاءم مع المدلول المحدد سلفا أي أننا نبحث عن تسمية لمفهوم أو مدلول معين .

أما الاصطلاح فينطلق من الدال (اللفظ) إلى المدلول (المعنى) فنحن بهذا نبحث للشكل على معنى [3].

وقد عرف "الجرجاني" (ت 816) الاصطلاح على النحو الآتي : « هو عبارة عن اتفاق قوم على تسمية شيء باسم بعد نقله عن موضوعه الأول لمناسبة بينهما ، أو مشابهتهما في وصف أو غيره»[4] والمصطلح رمز لغوي أو غير لغوي مفرد ، أو مركب يدل على تصور ذهني لمفهوم معين بينه وبين المصطلح ترابط أو اتفاق غالبا ، ويعرفه "عبد اللطيف عبيد" بأنه تلك العلاقة القائمة بين "المفهوم والتسمية" وهو « تسمية تختص بالدلالة على مفهوم علمي أو تقني أو حضاري في مجال محدد»[5] ، وبالتالي إذا لم تكن العلاقة قائمة في ذهن مستعمل اللغة ، فإن التسمية تصبح مجرد لفظ من ألفاظ اللغة وليس أحد مكوني المصطلح[6] ، وعليه يعرف "محمد بلقاسم" المصطلح بقوله : « رموز تستخدم في كل فرع من فروع المعرفة والعلم لتعبر عن ما في أذهان مستعمليها من مضامين علمية أو فكرية تعبيرا دقيقا محددا توصلها توصيلا دقيقا إلى القارئ أو المستمع ليتسم بالموضوعية دون زيادة أونقصان »[7].

ويشير "محمود فهمي حجازي" إلى ان أقدم تعريف أوروبي معتمد لكلمة مصطلح يرجع إلى أحد اللغويين المنتمين لمدرسة "براغ" وهو "كوبيكي" وينص على أن : « المصطلح كلمة لها في اللغة المتخصصة معنى محدد وصيغة محددة ، وعندما يظهر في اللغة العادية يشعر المرء أن هذه الكلمة تنتمي إلى مجال محدد»[8] .

إلا أن العناية بالمصطلحات أخذت صورة العلم الذي له أسسه وقواعد ونظمه في وقت متأخر على يد كل من "لوت lotte" و "فوستر Wuster"[9] ، ويهدف علم المصطلح إلى :

-توحيد المصطلحات القائمة فعلا .

-صياغة المبادئ التي تحكم المصطلحات الجديدة.

-توثيق المصطلحات ونشرها في معاجم متخصصة.

وتتمثل وظيفة هذا العلم في « دراسة الأنظمة المفاهيمية و العلائق التي تربطها داخل حقل معرفي معين ، بضبط دقيق للمفاهيم والدلالات وجرد مستفيض للألفاظ العاملة لها ، قصد إيجاد المقابلات الملائمة لها من حيث الشكل والمضمون ، باحترام صارم للمقاييس اللغوية المتعارف عليها والمعمول بها »[10].

1-مميزات المصطلح:

يتميز المصطلح بمجموعة من السمات منها :

أ/ الدقة والدلالة المباشرة، وهما ما يجعل مصطلحات لغة التخصص تختلف عن كلمات اللغة العامة، فهذه الأخيرة تعتمد على الإيحاء والتعدد الدلالي ، في حين يتطلب المصطلح في جوهره الدقة في الدلالة والبعد عن الغرابة والغموض .

ب/ ارتباطه بمفهوم واحد يكون وجهه الدلالي ، حيث يجعله دالا عليه مهما تعددت استعمالاته في الحقل اللغوي المخصوص ، ومنه يتجلى الفرق بين المصطلح والكلمات غير الاصطلاحية ، إذ قد تعددت دلالات هذه الأخيرة وفق ما تقتضيه الاستعمالات السياقية لها .

ج/ وجود علاقة بين المصطلح ومادته اللغوية ، ذلك أن المصطلحات لا توضع اعتباطا ، فلكل مصطلح مناسبة أو مشابهة بين مدلوله اللغوي ومدلوله الاصطلاحي.

و/ مراعاته للمقتضيات اللغوية للغة المخصوصة ، ويشمل ذلك بناءه الصوتي والصرفي ، وكذا خضوعه لعملية الاشتقاق ، وغيرها من الأسس اللغوية التي تؤمن للغة المقصودة خصوصيتها المميزة لها.

- هناك إجماع بأن وضع المصطلح ليس مبادرة فردية ، بل يتم باتفاق مجموعة من المختصين في لغة معينة ، وفي مجال محدد.

- لا يشترط التعبير على المصطلح بكلمة واحدة ، بل يمكن أن يكون مركبا.

ومن هذه المنطلقات يمكننا القول أن المصطلح يمثل أحد أهم عوامل النهوض باللغة ، وعلى أساس هذا الطرح لابد من مراعاة مجموعة من الشروط من أجل وضع مصطلحات مناسبة لمسمياتها وهي كالتالي:

⟵«استقراء وإحياء التراث العربي وخاصة ما استعمل منه وما استقر منه من مصطلحات علمية عربية صالحة للاستعمال الحديث وما ورد فيه من ألفاظ معربة»[11] .

⟵ لابد أن يكون المصطلح ذلقا خفيفا على لسان المتلفظ واضح مفهوم .

⟵ يتميز بالدقة والايجاز .

⟵ يتجنب الالتباس والغموض.

⟵ يكون شائعا في الاستعمال . وقابلا للاشتقاق.

⟵ القدرة على الابتكار مادام الأمر يتعلق بعملية إبداع اسم لمسمى جديد.

⟵ لابد أن يستعمل المصطلح في المجال الذي خصص له وبالدلالة التي قصرت عليه، لأنه يتميز بذاتية الدلالة وأحاديتها وخصوصيتها، وفي حال ما إذا اختلفت دلالته عند مستخدميه يفقد صفته الأصلية ولا يصبح مصطلحا.

<u>2-مكونات المصطلح:</u>

للمصطلح ثلاثة عناصر تتمثل في الشكل والمفهوم والميدان [12]:

أ- **<u>الشكل:</u>** هو الدال أو الوعاء اللغوي أو التسمية ، أي اللفظ أو مجموعة من الأصوات التي يتكون منها اللفظ أو الألفاظ التي تحمل المفهوم ، ويدعى هذا الشكل بالمصطلح البسيط إذا تكون من كلمة ، ويسمى بالمصطلح المركب ، إذا تكون من أكثر من كلمة.

ب- **<u>المفهوم:</u>** عبارة عن بناء عقلي –فكري- مشتق من شيء معين وهو الصورة الذهنية لشيء موجود في العالم الخارجي.ولابد للمفهوم أن:

* يكون محددا وواضح المعالم الدلالية ز

* تكون دلالة الشكل الاصطلاحي دلالة إشارية عرفية تشبه دلالة الاسم على مسماه.

* يمثل المدلول.

<u>3- ميدان المصطلح:</u>

يمثل الميدان مجال النشاط الذي يستخدم فيه ، فمفهوم المصطلح الواحد يختلف باختلاف المجالات التي يستعمل فيها ، وقد أكد الدارسون أن القيمة الحقيقية لأي مصطلح لا تتحقق إلا بتوفر شرطين هما :

أ/ التوحد: أي أن يتميز كل مفهوم اصطلاحي بشكل خاص به ، لا يشاركه فيه غيره ، وأن يكون لكل شكل اصطلاحي مفهوم واحد لا يتعداه ، وإذا صاحبه الترادف أو تعدد الدلالة يصبح مجرد لفظ.

ب/ الشيوع: أي انتشار المصطلح في ميدان استعماله ، وذيوعه بين مستعمليه فالمصطلح لغة تواصل بين المشتغلين في مجال خاص ، وإذا فقد هذا الشرط أصبح ذاتيا عديم القيمة [13].

واقع المصطلح في الخطاب اللسان العربي :

لا غرو أن اللسانيين العرب المحدثين قد أدركوا أهمية اللسانيات كعلم ، كما أدركوا كذلك ضرورة الالمام بأسبابه إلماما واسعا والاحاطة بنتائجه إحاطة شاملة بغية تقويم العمل اللغوي العربي القديم [14].ولهذا لم يألوا جهدا في التعريف بهذا العلم والقيام بترجمة المؤلفات اللسانية الهامة، وتقديم المحاضرات في هذا المجال ، والتشيع لمدرسة لسانية أو أخرى ، ولكنهم مع كل هذه الجهود اعترفوا بالتقصير والتأخر عن ركب اللسانيات الحديثة وفي هذا يقول الأستاذ "عبد الرحمن الحاج صالح" : « يتصف البحث العلمي في اللغة العربية في زماننا هذا بصفات جد سلبية ، بالإضافة إلى ما يعرفه العصر من تكنولوجيا حديثة تطبق على البحوث اللغوية بنجاح تام في البلدان الراقية ، ويعرف كل واحد البطء الذي يسير به وضع المصطلحات وإقرارها وحرفية هذا العمل وفرديته ومشكل ذيوع هذه المصطلحات في الاستعمال» [15].

كما يقول "صالح القرمادي" : « إن الاهتمام بالألسنية في هذه الديار وفي العالم العربي بصورة عامة أمر حديث العهد نسبيا ، إذ لا نكاد نجد منه أمرا يذكر قبيل الستينات سواء في ميدان التدريس أو البحث » [16] ، ونتيجة لهذا الوضع ظهرت حركة الترجمة لتدارك التأخر الذي شهدته اللسانيات العربية عن غيرها من لغات العالم ، وقد واجهت هذه الحركة زخما هائلا من المصطلحات الناتجة عن التطور السريع الذي عرفته اللسانيات ومدارسها المختلفة ، فكان هذا التراكم الاصطلاحي أول المشكلات التي واجهت اللسانيين العرب « فاختلاف الينابيع التي ينهل منها علماء العرب اليوم بين لاتيني وسكسوني وجرماني وسلافي ، وطبيعة الجدة المتجددة التي تكسو المعرفة اللسانية المعاصرة ، وتراكب الأدوات التعريفية والمفردات الاصطلاحية مما يقتضيه تزاوج مادة العلم وموضوعه في شيء واحد هو الظاهرة اللغوية ، ثم طفرة الوضع المفهومي وما ينشأ عنه من توليد مطرد للمصطلح الفني بحسب توالي المدارس اللسانية وتكاثر المناهج التي يتوسل كل حزب من المنتصرين للنظرة الواحدة

أحيانا،كل ذلك قد تضافر ، فعقد المصطلح اللساني ، فجعله إلى الاستعصاء والتخالف أقرب منه إلى التسوية والتماثل »[17]. ويعلق الدكتور "أحمد اليوسف" على هذا الوضع بقوله : « ولعل من أهم القضايا التي تشغل بال الباحثين إشكالية المصطلح اللساني وكيفية تعريبه»[18] ، وبالتالي فالمشكلة الاصطلاحية قد تقف حائلا أمام مردودية العلم ونجاعته ، ومما زاد من تفاقم المشكلة هو كثرة المصطلحات وتنوعها بين : انجليزي ، فرنسي وألماني .

وقد أشار "بن خلدون" قديما إلى أن كثرة التآليف في العلوم تعوق عن التحصيل لاختلاف الاصطلاحات في التعليم فقال : « اعلم أنه مما أضر بالناس في تحصيل العلم والوقوف على غاياته ، كثرة التآليف ، واختلاف الاصطلاحات في التعليم ، وتعدد طرقها ، ثم مطالبة المتعلم والتلميذ باستحضار ذلك ، وحينئذ يسلم له منصب التحصيل فيحتاج المتعلم إلى حفظها كلها ، أو أكثرها ، ومراعاة طرقها ، ولا يفي عمره بما كتب في صناعة واحدة إذا تجرد لها فيقع القصور ولابد دون رتبه التحصيل »[19].

ويمكن أن نحدد **المشكلات** التي اصيب بها المصطلح اللساني العربي في العناصر التالية:

1/ تشتت المصطلح اللساني :

نقصد بتشتت المصطلح : وجود أكثر من مصطلح عربي مقابل للمصطلح الغربي الواحد ، فالأصل أن يكون لكل مصطلح أجنبي مقابل عربي وحيد ولكن المتأمل للمصطلحات العربية يجد وفرة في المصطلحات المقابلة للمصطلح الأجنبي الواحد ، وهذا التشتت في المصطلح العربي يعد ظاهرة مرضية ، إذ يسبب إرباكا لدى الدارسين وهدرا للجهود العلمية في إضاعة الوقت بتكرار الجهود في المصطلح المترجم ، وعلق الدكتور "عبد الحليم منتصر" على ظاهرة التشتت بقوله : « لئن استمر الحال على هذا المنوال فإنه يستحيل على الدارس أو الباحث أن يتابع مسألة مالم يرجع في كل حالة إلى الأصل الافرنجي »[20] ، والسبب في هذا إنما يعود إلى عملية الترجمة فغني عن الذكر أن ترجمة المصطلح عملية في غاية التعقيد ، لأنها لا تتطلب إتقان اللغة المترجم منها والمترجم إليها فحسب بل تستدعي إضافة إلى ذلك إلماما كاملا بالحقل العلمي المشتغل فيه ، وتخصصا دقيقا في النظرية المتعامل معها وذلك لأن المصطلح هو لفظ خاص يوضع من لدن أهل اختصاص معين ليدل على معنى مقصود يتبادر إلى الذهن بمجرد إطلاق هذا اللفظ مما يعني أن من خاصيته الإندراج ضمن تصور نظري محدود ومضبوط لا يتجاوزه ، فالمصطلح بهذه الخاصية يعد علامة لسانية خاصة تتكون من دال ومدلول محددين بمجال معرفي معين لا يبرحانه البتة . وهذا ما جعله يتميز بالدقة في الوضع وبالوضوح في التعبير والتلقي على حد سواء.

غير أن الملاحظ بالنسبة لحركة الترجمة في الوطن العربي يجد بأنها تمت بطريقة عشوائية فردية ، بحيث يقترح كل باحث بشكل فردي قائمة المصطلحات دون أن يعتمد في ذلك طريقة علمية مدروسة ، معتمدا في ذلك على حدسه اللغوي من جهة والرجوع إلى المعجمات اللغوية من جهة أخرى ، وهاته الأخيرة لا تقدم له سوى الجانب اللغوي المحض للكلمة ويقول "محمود فهمي حجازي" في هذا الإطار

أن : « المصطلحات العلمية تتحدد دلالتها وعباراتها في إطار نظرية متكاملة للنظرية ، ومن ثم فإن المصطلح الذي يكونه ذلك التخصص»[21] ، ومن شروط الترجمة الجيدة ان تكون المصطلحات مقننة وواضحة الدلالة ، وفي غياب هذا الشرط الأساسي تفقد الترجمة سبب وجودها ودورها في نقل المحتوى بأمانة وصدق ومن ثم تبدو حاجة المترجم إلى المصطلح جليته ومن شروط الترجمة الجيدة نذكر[22] :

-الاحاطة باللغتين الأصل والهدف وثقافتهما.

-مراعاة ظروف صياغة المصطلح الأصل وعدم تجريده من سياقه.

-ضرورة الأخذ بعين الاعتبار تطور المصطلح ، فهو ككائن حي يولد وينمو ويتطور وقد يموت ، وفي هذه السلسلة قد تتغير دلالته.

لقد أضحى الحقل المصطلحي اللساني العربي تحت هيمنة المشتغلين على الترجمة ممن يفتقر أغلبهم للمعرفة اللغوية المتخصصة والعميقة ، فيكون بذلك تعاملهم مع المصطلحات تعاملا سطحيا آليا لا يراعي حمولتها المفهومية مما يجعل اجتهادهم إشكالا في حد ذاته وعلى هذا يرى الأستاذ "عبد الرحمن الحاج صالح" أن مشكلة وضع المصطلح اللساني تكمن في ثلاثة أمور[23]:

• اعتباطية العمل عند الكثير من اللغويين، أي عدم خضوعه لضوابط علمية، وذلك بعدم مراعاته لمعطيات العلوم اللسانية الحديثة بصفة خاصة، ومنهجية العلوم الاجتماعية بصفة عامة.

• حرفيته ، أي اقتصاره على البحوث الفردية التي هي أشبه شيء بالصناعات التقليدية يعتمد فيه على المعالجة اليدوية كالنظر الجزئي في القواميس والاقتصار على جرد العديد من المعلومات بالأيدي العزلاء.

• عدم شموليته بعدم الرجوع إلى كل المصادر العربية التي يمكن الاستقاء منها وخاصة المخطوط منها ، وجميع المراجع الأجنبية التي يمكن استغلالها لتحديد المفاهيم الحديثة.

ولعل أوضح مثال على تشتت المصطلح اللساني وعلى الفوضى التي تعصف به هو عنوان هذا العلم ، أي "اللسانيات" فقد بلغت المصطلحات المعربة والمترجمة لهذا المصطلح ثلاثة وعشرين مصطلحا منها : علم اللغة ، علم اللسان ، اللغويات ، علم اللغة العام ، الألسنية ،اللسنيات ، الدراسات اللغوية الحديثة وغيرها [24]. و"كتاب دوسوسير" المعنون ب "محاضرات في اللسانيات العامة Cours de linguistique générale" تمت ترجمته إلى العربية خمس مرات ، تحمل كل ترجمة عنوانا يختلف عن باقي الترجمات [25] ، فنجد الترجمة التونسية التي أعدها كل من "صالح قرمادي" و"محمد عجينة" و "محمد الشاوش" ، عام 1985 حملت عنوان : "دروس في الألسنية العامة " صدرت عن الدار العربية للكتاب ، ثم نلفي الترجمة السورية التي أعدها كل من "يوسف غازي" و "مجيد نصر" ، عام 1986 بعنوان : "محاضرات في الألسنية العامة " صدرت عن المؤسسة الجزائرية للطباعة ، وكذلك نجد الترجمة المصرية التي قام بها "أحمد نعيم الكراعين " ، سنة 1985 ، والتي حملت عنوان : "فصول في علم اللغة العام " عن

دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية ، وكانت الترجمة الرابعة عراقية أعدها "يوئيل يوسف عزيز" سنة 1985 ، تحت عنوان : "علم اللغة العام" عن دار آفاق عربية ، والترجمة الخامسة والأخيرة كانت مغربية على يد : "عبد القادر القنيني" سنة 1987م ، عنونها بـ : "محاضرات في علم اللسان العام " ، صدرت عن دار إفريقيا الشرق بالدار البيضاء ، وبالتالي نجد أن مصطلح" Linguistique" ترجم إلى "الألسنية" في تونس وسوريا ، وترجم بـ "علم اللسان" في المغرب، وترجم بـ "علم اللغة" في مصر والعراق ، أما في الجزائر فهناك إجماع على تسميته بـ : "اللسانيات .

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو : كيف نأمل بتوحيد مصطلحات علم يفوق عددها الألف مصطلح ، ونحن لم نتفق بعد على تحديد تسمية لهذا العلم ؟

والاختلاف لم يقتصر على تسمية هذا العلم فقط ، بل تعداه إلى المنظومة الاصطلاحية التي تشكله ، يقول "أ ،عمر لحسن" : « وقد تتبعت ترجمة مصطلحات "سوسير" التي سبق ذكرها والتي يمكن اعتبارها دعائم الدراسة اللسانية المعاصرة ، بحيث كانت نقطة انطلاق معظم المدارس والاتجاهات اللسانية والأسلوبية والسيميائية ، في ستة كتب لسانية هي : "المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات " الذي وضع بإشراف الدكتور "عبد الرحمن الحاج صالح" وتمويل من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، و"قاموس اللسانيات" لعبد السلام المسدي ، وكتاب "الألسنية ، علم اللغة الحديث" لـ "ميشال زكريا ، وكتاب "اللسانيات العامة المسيرة" لـ "سليم بابا عمر و باني عميري" ، وكتاب "محاضرات في الألسنية العامة" لـ"سوسير" ، وترجمة "يوسف غازي" و"مجيد نصر" ،وكتاب دروس في الألسنية العامة لـ "سوسير" وترجمة "صالح القرمادي ومحمد عجينة ومحمد الشاوش" ، وكانت النتيجة كما يلي :

ترجمة الحاج صالح	ترجمة بابا عمر	ترجمة زكريا	ترجمة المسدي	ترجمة القرمادي	ترجمة غازي	المصطلح الغربي
لغة ، او هي لسان عند "سوسير" أو الوضع مقابل الاستعمال عند العرب	لسان	لغة	لسان	لغة	لغة	Langue
لغة أو لسان	لغة	لم يرد عنده هذا المصطلح	لغة	كلام	لسان	Langage
كلام	كلام	كلام	كلام	لفظ	كلام	Parole
الوضع الآني	آنية	تعاصرية	آنية	آنية	تزامنية	Synchronie
زماني	زمنية	تاريخية	آنية	زمانية	تزمنية	Diachronie
تركيبي	تركيبي	ركنية	نسقي	سياقي	تركيبي	Syntagmatique
تصريفي	استبدالي	استبدالي	جدولي	ترابطي	ترابطي	Paradiyamatique
الدليل	الدليل	الاشارة	العلامة	الدليل	العلامة	Signe

ومن الأمثلة كذلك على المقابلات العربية المتعددة للمصطلح الأجنبي الواحد نجد : مصطلح Intention الذي وضعت له ثلاثة مقابلات عربية وهي : نية ، قصد ، مقصد ، وكذلك نجد مصطلح : Pragmatique الذي يقابله في العربية : البراغماتية ، الذرائعية ، النفعية ، التداولية . وغيرها من الأمثلة.

وهكذا تتأزم القضية أكثر فأكثر ولا سيما عند توظيف مصطلحات تختلف معانيها فيما بينها مما يجعل القارئ يعتقد ان مفاهيمها أيضا متعددة ، وفي هذه الحالة قد يتعذر على أي باحث أو دارس أن يلم بكل هذه المقابلات العربية وهو ما عبر عنه "محمود فهمي حجازي" بقوله : « هذا التعدد يوهم القارئ بتعدد في المفاهيم ، فليس من اقتصاديات اللغة أن يكون لكل باحث فرد أو لكل فئة صغيرة من الباحثين مصطلحاتها المتعددة والمفهوم العلمي الواحد»[26].

وقد يحدث العكس ، بأن يستخدم المصطلح العربي الواحد ليعبر عن أكثر من مصطلح أجنبي ، ومثال ذلك كلمة "السياق" فنجدها عند بعض اللغويين تقابل مصطلح "Contexte" ، كما نجدها كذلك تقابل مصطلح "Associative" ، ومصطلح "Syntagmatic" وتقابل كذلك مصطلح "Contextual".[27]

ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل نجد أحيانا تعدد المصطلح عند العالم الواحد ، فرشاد الحمزاوي مثلا لا يلتزم بمقابل واحد للمصطلح الأجنبي ، فكلمة "Accent" يقابلها بـ "النبرة" ، و"الضغط" ، وكلمة "Phoneme" يقابلها مرة بـ "صوتم" ومرة بـ "فونيم" [28] .

كما ان الدكتور "إبراهيم أنيس" كذلك يترجم المصطلحين ConsonantوVowel في كتابه "الأصوات اللغوية" بـ "الساكن" ، و"الصوت اللين" ، وترجمهما في كتابه "من أسرار اللغة " بـ: "حرف" و "حركة" على التوالي [29] ، وهذا العمل « يقلل من درجة الوضوح ويؤدي في حالات كثيرة إلى اللبس والغموض» [30].

<u>2/ عدم دقة المصطلح العربي:</u>

يعتمد وضوح المصطلح ودقته على وضوح المفهوم وحده ، فإن كان المفهوم محددا وواضحا في الذهن يسهل حينئذ وضع المصطلح المناسب له ، أما إذا حدث العكس فالنتيجة عدم التعبير عنه بدقة ووضوح ، يقول الجاحظ في هذه المسألة : « إن من حق المعنى أن يكون الاسم طبقا ، وألا يكون له فاضلا ولا مفضولا ولا مقصرا ولا مشتركا ولا مضمنا »[31].

وعليه فوضوح المصطلح من المطالب الرئيسية للمصطلح العلمي الناجح ، فكلما كان المصطلح دقيقا محكما كانت الصلة بين العلماء أوثق وكان مجال الاختلاف أضيق ، يقول أحد

الباحثين : « إن معظم الخلافات العلمية ترجع إلى خلاف على معنى الألفاظ ودلالتها ، ويوم يصطلح العلماء على دوال معينة تضيق مسافة الخلاف كثيرا »[32].

والمصطلح اللساني العربي يشوبه بعض الضبابية والغموض في فهم ما يعبر عنه ، ومن أمثلة ذلك عدم التفرقة في المعنى بين المصطلحين الأجنبيين "Nasalization" و "Nasality" فالأول يعني تسرب الهواء كليا من خلال فتحة الأنف ، والثاني يعني تسرب الهواء من الأنف مع استمرار تسربه من الفم ، وقد استخدم المدققون الأول مصطلح الأنفية وللثاني مصطلح التأنيف[33].

وقد يعود سبب ضبابيةالمصطلح العربي إلى المقابل الأجنبي نفسه ، حيث نجد أن بعض المصطلحات الأجنبية لم تحدد تحديدا دقيقا وهو ما سينعكس لا محالة على المصطلح العربي ولنأخذ مثالا على ذلك مصطلحا :"Phonologie" و "Phonetics" [34] ، فقد استعمل "دوسوسير" مصطلح "Phonetics" للدلالة على العلم التاريخي الذي يحلل الأحداث والتغيرات وتطورات الأصوات ، في حين حدد مجال " Phonologie" بدراسة العملية الميكانيكية للنطق.

في حين استخدمت اللسانيات الأمريكية مصطلح "Phonetics" بمعنى العمل الذي يدرسه الأصوات الكلامية وصنفها ، أما مصطلح "Phnologie" بمعنى تاريخ الصوت. وهناك من اللسانيين من رفض الفصل بينهما ووضع الاثنين تحت أحد اللفظين ، وهو ما أثر في اللسانيين العرب فمنهم من أبقى مصطلح "Phonetics" وعربه إلى "فونيتيك" ومنهم من ترجمه إلى الصوتيات أو علم الأصوات ، أو علم الأصوات اللغوية أو علم الأصوات العام ، أما مصطلح "Phonologie" فمنهم من أبقاه وعربه إلى فونولوجيا ومنهم من وضع له مقابلا : علم الفونيمات ، أو علم الأصوات ، أو علم التشكيل الصوتي أو علم الأصوات التشكيلي أو الصوتمية.

3- عدم الالتزام بالمصطلحات المقررة:

ونعني بذلك عدم الاستجابة الكاملة لبعض الباحثين اللسانيين و للمصطلحات التي أقرتها المجامع اللغوية ، والتي أخذت على عاتقها مهمة العناية بالمصطلح ، وقد يعود السبب في هذا إلى عدم وجود سلطة ملزمة لتطبيق ما تقره هذه المجامع يقول د/"شاكر الفحام" : « إن المأساة الحقيقية في أمر المصطلح ، هي وجود المصطلحات التي قام بوضعها جهات علمية عديدة ، ولم يتح لها أن ترى النور »[35] كما علق د/"محمود فهمي حجازي" على هذه الظاهرة بقوله : « لن يكون للمصطلحات العربية لفرع من فروع المعرفة قيمة ، إذا كان التعامل في ذلك التخصص لا يتم أساسا باللغة العربية ، وهذه هي الحال بالنسبة لأكثر الفروع العلمية »[36] وبالتالي فغياب الجهات الملزمة لاستخدام مصطلحات بعينها يقود لا محالة إلى فوضى في المصطلح الواحد.

ويمكن ان نجمل النظر في مختلف المشكلات التي تعترض المصطلح اللساني العربي كما يرى د/ أحمد قدور من وجهتين عامة وخاصة [37].

أما الوجهة العامة فأمها ما يلي :

• تحكم الوضع الفردي والاجتهادي في وضع المصطلح .

•عدم الاتفاق على منهجية محددة حين وضع المصطلح مع كثرة الاقتراحات المتداولة في هذا الصدد.

•غياب فعالية جهات التنسيق العربية كمكتب تنسيق التعريب ومجامع اللغة العربية مع ما تبذله من جهود وتكابده من صعوبات.

• تعدد مصادر العلوم المقترضة ولغاتها الأصلية.

• صعوبة نشر المصطلح في أقطار العروبة بسبب التجزئة والقيود المفروضة على التبادل العلمي والثقافي.

أما الوجهة الخاصة فتتجلى فيما يخص المصطلح اللساني وحده ومن ذلك:

•كثرة المصطلحات المتداولة ، واضطراب دلالاتها بسبب الترخص في استعمالها وعدم مراعاة حدودها العلمية.

• اتساع المجالات العلمية والثقافية التي تنتمي إليها المصطلحات اللسانية.

• غموض الكثير من المصطلحات في مصادره الأصلية بسبب جدة هذا العلم لدى الأجانب أنفسهم، ومعاناتهم من اتساع مجالاته وتعدد مدارسه.

• حداثة الكثير من المصطلحات اللسانية ولا سيما في المجالات التطبيقية واتصالها بالعلوم الفيزيائية والطبية والطبيعية ونحو ذلك .

<u>المصطلح اللساني في الجامعة الجزائرية:</u>

تشهد الجامعة الجزائرية على غرار جامعات الأقطار العربية الأخرى مشكل استعمال المصطلح وخاصة في حقل اللسانيات ، أين نجد تضاربا واسعا حول كيفية توظيفه من خلال المحاضرات المقدمة على مستوى الجامعة ، وكذا المراجع المعتمدة في عملية البحث وذلك لاختلاف المشارب التي يغرف منها كل أستاذ مادته ، فمنهم من يلجأ إلى الاعتماد على بعض المصطلحات من مضانها أو مصدرها الأصلي الأجنبي بلغته الأصلية سواء الفرنسية أو الانجليزية ، وهناك من يعتمد الترجمة الخاصة فيعتمد المصطلح الذي يراه هو مناسبا للمعنى . ومنهم من يعتمد الترجمة الموجودة في الكتب المترجمة وبتعدد هذه الكتب تتعدد التسميات حول المصطلح الأصلي ، فعلى الرغم من أن المضمون هو نفسه إلا أن اختيار الألفاظ التي تعبر عنه متعددة ، ومثال ذلك ثنائية "دوسوسير" التي

يتناولها جميع طلبة اللسانيات في مقياس اللسانيات العامة نجد مقابلاتها تختلف من أستاذ لآخر فمثلا ثنائية "Synchronique/Diachronique" : هناك من الأساتذة من يطلق عليها تسمية : التزامني/ التعاقبي ، وهناك من يطلق عليها : الآنية التطورية ، أو : الوصفي/التاريخي ، الثابت / التعاقبي وهكذا . فهذه الفوضى التي يشهدها المصطلح في الجامعة الجزائرية أثرت على سيرورة العملية التعليمية وقلصت من حجم التحصيل العلمي خاصة في مقياس اللسانيات والسبب في هذا يعود إلى طريقة الأستاذ وعدم التركيز على إعطاء مفاهيم محددة وواضحة للمصطلحات التي يقدمها لطلبته فعدم تمييز الطلبة مثلا بين "مورفيم" و"فونيم" يؤدي إلى عدم التمييز بين وحدات الكلام المختلفة ومصطلحاتها الدالة عليها.

ومن بين المشكلات التي يصادفها الطلبة كذلك ذلك الاختلاف البين الذي يجدونه بين تسمية المصطلحات في حصة الدرس وبين ما يقرؤونه في مختلف الكتب وبالتالي فالفوضى التي يشهدها استعمال المصطلح بصفة عامة والمصطلح اللساني بصفة خاصة جعلت كل من الأساتذة والطلبة يعيشون ضبابية توظيف هذا المصطلحات في مواضعها المناسبة واعتمادها ، وتحقيق مفاهيمها الأصلية ، ويمكن أن نجمل المشكلات التي تعيشها أقسام اللغة العربية في الجامعة على مستوى المصطلح اللساني فيمايلي:

- التعدد في استعمال المصطلح والبعد عن توحيده .
- اختلاف المصطلحات بين مختلف المراجع وما يقدمه الأساتذة.
- تعدد الترجمات للمصطلح الأصلي من طرف الأساتذة.
- قلة فهم الطلبة للمصطلحات اللسانية وبالتالي عدم الكفاية في توظيفها.

آلية الخروج من أزمة المصطلح اللساني في الوطن العربي:

إنه من الضروري بمكان السعي إلى معالجة تلك الأزمة التي عصفت باللسانيات ومصطلحاتها ، وعندما يتحدث بعض الباحثين العرب عن ازمة المصطلح وينبرون لمواجهتها ويقدمون مقترحاتهم البديلة ، ينسون أنهم في واقع الأمر يساهمون في تعميق الأزمة لا حلها ، إن مشكلة المصطلح ليست مشكلة لغوية محضة (إحلال مقابل لمفهوم أجنبي ، أو المفاضلة بين المقابلات الجارية) رغم أن أساسها لغوي ، إن البعد المحوري للمصطلح يتمثل في جانبه المعرفي ، ونحن لا ننتج هذه المعرفة بل نتلقاها ، ونريد استيعابها ، لنتمكن من الإبداع والإضافة هذا هو الرهان الذي لا بد أن يوجه عملنا ، وإلا بقينا أسارى الإجترار والاستهلاك ، فإذا كانت المعرفة والتخصص العلمي ضروريين لتطوير ممارساتنا ، فإن ذلك رهين تطوير طرائق اشتغالنا وتعاملنا ، والمقصود بذلك إيلاء العمل الجماعي ما يستحق من الاهتمام ، قولا وفعلا ، لأن طريقة عملنا المركزية ما تزال تستند على

المجهودات الفردية ، وعلى قسط كبير من حب الذات وإنكار الآخر ، ولا يمكن الاهتمام بالمعرفة والتخصص دون الإيمان والاعتراف بمجهودات الآخرين .

إن ما يؤسف عليه في هذا المجال هو أن معظم الحلول التي قدمها أغلب الباحثين لمعالجة مشكلات المصطلح اللساني العربي لم يتسلح بسلاح التنفيذ وفي هذا يقول د/ مدكور: « وما قيمة مصطلحات يقرها المجمع ثم تبقى في أضابيره ، أو تنشر في مجلته أو محاضره ؟ ألا يصح أن نفكر في طريقة للإلزام ، وأخذ الناس بها » وبالتالي فأغلب الحلول متوافرة لكن صناعها لا يملكون سلطة تنفيذها ، وعلى الرغم من ذلك ، سأحاول تقديم جملة من المقترحات :

- التنسيق بين الجامعات في الدولة الواحدة ، وبين جامعات الدول العربية والمجامع اللغوية ، والمنظمات العربية المعنية بوضع المصطلحات واتباع أسلوب الفريق المكون أساسا من متخصصين في اللغة ومتخصصين في الترجمة ، ومنحها السلطة التنفيذية إلى جانب السلطة اللغوية من أجل توحيد المصطلح وانتشاره.

- أن يتم مواكبة التطور الحاصل في مجال التقنيات المعلوماتية المعاصرة لتحصيل خبرة تقنية تمكن من مواكبة مستجدات الترجمة الحاسوبية ، كما يجب أن يدرج البحث في إشكالية المصطلح اللساني المترجم في إطار مشروع علمي متكامل الأهداف يقوم أساسا على تشخيص الوضع تشخيصا علميا ببيان مدى تداوله وشيوعه بين المتخصصين والباحثين فيه ودراسة حدود معانيه ومدلولاته ، وإبراز مكامن الالتباس والابهام فيه مع مراعاة الضوابط العلمية لتعريب المصطلح القائمة على النسقية وعلى خصائص المصطلح العلمي.

- الاستفادة من خبرات المؤسسات الرائدة وتجاربها في مجال الترجمة وتعريب المصطلحات.

- سرعة البت في وضع البديل العربي للمقابل الأجنبي بعد دراسة المصطلح الأجنبي دراسة وافية، والتعرف إلى مدلوله العلمي ومفهومه الدقيق ، ومعناه الاصطلاحي الخاص المستعمل في حقل الاختصاص قبل الاقدام على وضع مصطلح عربي مقابل له ، ذلك أن التباطؤ يعزز استخدام المصطلح الأجنبي ، وانتشاره على الألسن والأقلام.

- بناء مكانز ـبنوك ـ للمصطلحات : وذلك باعتماد نظام حوسبة آلي يقوم على قاعدة بيانات مصطلحية ، وهذا يتطلب الشروع في تصميم معجمات متخصصة حاسوبية تعتمد النظام الألفبائي على أن تبوب المصطلحات العلمية موضوعيا وفق ما يقابلها بالإنجليزية أو الفرنسية.

- التحذير من الإندفاع وراء المصطلحات البراقة دون دراستها أو إجازتها أو تعريبها بشكل غير دقيق ، كي لا تتحول ثقافتنا الأصلية إلى ثقافة استهلاكية وهي ما تعرف بـ : "Consumer culture" نتيجة ضغوط العولمة .

و ختاما فإن قضية المصطلح على ما لها من شأن كبير ، ليست إلا فرعا لقضية أكبر منها ، هي قضية أمتنا العربية ، ولغتنا هي عنوان وجودها المتميز ، ولن يكون لكل ما نقوم به جدوى ما لم يتم تعريب العلوم والتعليم ، وتوحيد الجهود في كل المجامع اللغوية ، ومنحها السلطة التنفيذية على جميع الأقطار العربية.

الهوامش

[1]- ابن منظور ، لسان العرب ، م 3 ، دار الجيل ، بيروت ، 1988، ص: 462.

[2]- محمد مرتاض الزبيدي ، تاج العروس ، بنغازي ، دار ليبيا للنشر ، م 2 (ص ر ح).

[3]-ينظر: هشام خالدي ، صناعة المصطلح الصوتي في اللسان العربي الحديث ، دار الكتب العلمية ، لبنان 2012 ، ص: 107.

[4]- ينظر: محمود فهمي حجازي ، الأسس العلمية لعلم المصطلح ن مكتبة غريب ، ص : 108.

[5]- عبد اللطيف عبيد ، المنهجيات المصطلحية العربية في العصر الحديث في ضوء النظرية العامة لعلم المصطلح ، مجلة التعريف ، دمشق ، ع: 27، ديسمبر 2004، ص: 61.

[6]- المرجع نفسه ، ص: 62.

[7]- محمد بلقاسم ، اشكالية مصطلح النقد الأدبي ، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية ن ع: 5 ، تلمسان ، ديسمبر 2004 ، ص: 82.

[8]- محمود فهمي حجازي ، الأسس المنهجية لعلم المصطلح ، ص: 14.

[9]- مصطفى صادق الحيادرة ، من قضايا المصطلح اللغوي العربي ، الكتاب الأول ، ص: 19 .

[10]- ليلى المسعودي ، علم المصطلحات وبنوك المعطيات ، مجلة اللسان العربي ، ع: 28، 1987 ، ص: 85.

[11]- عبد القادر الفاسي الظهري ، اللسانيات واللغة العربية، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1985م، ص : 358.

[12]- محمد بلقاسم ، ص: 82.

[13]- المرجع نفسه، ص: 82-83.

[14]- صالح الكشو ، مدخل في اللسانيات ، الدار العربية للكتاب ، تونس –ليبيا ، 1985، ص: 05.

[15]- عبد الرحمن الحاج صالح ن اللغة العربية وتحديات العصر في البحث اللغوي وترقية اللغات ، محاضرة القيت في الندوة الدولية حول : "مكانة اللغة العربية بين اللغات العالمية". المجلس الأعلى للغة العربية. الجزائر أيام 1-8 نوفمبر 2000، ص: 25.

[16]- صالح القرمادي ، مقدمة مترجمي كتاب "دروس في الألسنية العامة لسوسير" الدار العربية للكتاب ، تونس – ليبيا ، 1985م، ص: 08.

[17]- عبد السلام المسدي ، قاموس اللسانيات ، الدار العربية للكتاب ، تونس-ليبيا، 1985 ، ص: 55.

[18]- أحمد اليوسف، اللسانيات وواقع اللغة العربية ، محاضرة ألقيت في الندوة الدولية حول مكانة اللغة العربية بين اللغات العالمية ن "المجلس الأعلى للغة العربية "، أيام : 6-8 نوفمبر، 2000م ، ص: 260.

[19]- ابن خلدون ، المقدمة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1979م ، ص:1021.

[20]- عبد الحليم منتصر ، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، ج: 13 ، ص: 205.

[21]- محمود فهمي حجازي ، الأسس اللغوية لعلم المصطلح ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة (د،ت) ، ص: 13.

[22]- السعيد خضراوي ، الترجمة والمصطلح ، مجلة المترجم ، ع 2 ، ص: 58.

[23]- عبد الرحمن الحاج صالح ، اللغة العربية وتحديات العصر ، ص: 25-26.

[24]- أنظر، عبد السلام المسدي ، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1984، ص: 72.

[25]- ينظر، عبد السلام المسدي، ما وراء اللغة ، (بحث في الخلفيات المعرفية) مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع ، تونس ، 1994م ، ص: 11-15.

[26]- محمود فهمي حجازي ، الأسس اللغوية لعلم المصطلح ، ص: 229، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع .

[27]- المرجع نفسه ، ص:229.

[28]- أنظر: مجلة عالم الفكر، م 20 ، ع3، ص 584، د احمد مختار عمر ، المصطلح الألسني العربي وضبط المنهجية ، 1989م .

[29]- ابراهيم الأنيس ، الأصوات اللغوية ، مطبعة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ص 26، ومن أسرار اللغة ، مطبعة لحنة البيان العربي القاهرة ، ص: 171.

[30]- محمود فهمي حجازي ، الأسس اللغوية لعلم المصطلح ، ص: 229.

[31]- الجاحظ ، البيان والتبيين ، ت ح : عبد السلام هارون ، مكتبة الجاحظ ،بيروت ، ج 1، ص : 116.

[32]- إبراهيم مدكور ، مجلة مجمع اللغة بالقاهرة ،ج : 11، ص 145.

[33]-أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1991م، ص : 65-70.

[34]- أحمد مختار عمر ، المصطلح الألسني العربي وضبط المنهجية ، ص: 584.

[35]- شاكر الفحام ، آراء وأنباء ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ن 1975 ،م 50 ، ص : 705.

[36]- محمود فهمي حجازي ، البحث اللغوي ، دار غريب ، ص : 107، 108.

[37]- ينظر، أحمد قدور، اللسانيات والمصطلح ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، مج : 81 ، ج: 4 ، ص : 7-8.

خطاب الذاكرة وتحولات الحكي

في قصة تاكسانة (بداية الزعتر آخر جنة) للسعيد بوطاجين

أ. عبد القادر نويوة

جامعة خنشلة

ملخص

تتموضع فنية السيرة الذاتية بالاضافة الى جمالية الكشف التجريبي و تحولات مسار الحكي فيها كحقيقة جامحة تنضوي تحت أدب الاعتراف عموما. ليبس بوصفها كتابة تجريبية فقط، بل إبداعية متجاوزة لخطاب الذات و خارقة لذاكرة النسيان. و قصة تاكسانة للسعيد بوطاجين موضوع مقالنا تتوزع إشكالات مفاهيمية متعددة متحكمة في تحولات الحكي، سنحاول الوقوف على أهم مؤوشرات بنيتها السردبة و علائق خطاب الذاكرة في مقابل سلطة و غواية السرد.

Abstract

The art of biography-writing, in addition to being an experimental aesthetic literature in the form of a narrative, is also a part of the literature of confession. Despite these characteristics, it is not a self-manifestation discourse but goes beyond the memory of oblivion. The novel of Texanna of the great author Said Boutadjine, the issue of this papers, comprises different important comprehension problematics which we will opt to discuss.

كثيرة هي الأعمال التي جعلت من السيرة الذاتية أو التاريخية موضوعا لإبداعاتها، والمتتبع للأعمال السيرية يجزم أنها لا تكاد تخرج في معظمها عن السرد الكرونولوجي لأحداث ومحطات شكلت هذه الشخصية، أو هذه الحقبة التاريخية بأسلوب جمالي، وحس نقدي لا يخرج عن حدود مرحلته، بصورة لا تكاد تختلف عن نمط **"قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل"** حتى أوشك النقد أن يجيب على هذه الرّتابة بنمط نقدي آخر على شاكلة :

" قل لمن يبكي على رسم درس واقفا ما ضرّ لو كان جلس"

ورغم هذا الهذيان فإن فن السيرة لا يمكن أن يهتزّ لمجرد أن البعض لم يفرِّق بينه وبين التأريخ، بل لا يمكن للوجود أن تحمل علاماته قيمة إذا لم تتراكم عليها التجارب والكشوفات التي حتى وإن كانت مؤلمة أحيانا، فإن الفن السِّيري وحده هو الكفيل بأن يصنع منها المعنى والجمال، والتصور والمثال.

وقد ذهب إحسان عباس إلى اعتبار كاتب السيرة " قريب إلى قلوبنا، لأنه إنما كتب تلك السيرة من أجل أن يوجد رابطة مابيننا وبينه، وأن يحدثنا عن دخائل نفسه وتجارب حياته حديثا يلقى منا آذانا

واعية، لأنه يثير فينا رغبة في الكشف عن عالم نجهله، ويوقفنا من صاحبه موقف الأمين على أسراره وخباياه، وهذا شيء يبعث فينا الرضي".[1]

إن هذا التفسير الذي يجعل من الكتابة السيرية مجرد مشاركة وجدانية قاصر عن فهم حقيقتها لأن الفن السِّيري ما هو إلا رفضا لواقع، ونقدا لنموذج، وتأسيسا لمثال، وترميما لمشاعر شخصية غالبت الزمن فغلبها، وتصلبت في معاملته فكان أقسى، فما أحدَّها اللحظات الهاربة منا بسخرية مؤذية حد البكاء، ولكن رويدكم فإن عدالة الأدب أكبر وسلطته أقوى.

فالقلم الهزيل المتواضع ذو الرأس الصغير الحاد ما يفتأ ينتقم من كبرياء الزمن بصورة أحدّ من سيف لحظاته، إذ تخوله سلطته أن يصور هذا الزمن بما شاء ويلوّنه كيفما شاء، بل وبإمكانه أن يترك فيه من الوصمات ما لا يمحوه خلود الزمن أمام فناء لُعاب القلم. إن الاستطراد في وصف المواجهة بين سواد القلم وبياض الزمن مغرية، ولا بد لي أن أتوقف لأن تساؤلا آخر يهزني!لماذا تاكسانة؟ وما الذي أصاب بوطاجين حتى جعله يكتب بهذا الصراخ ويتصّبب قلمه حِمَما قد تأتي علينا جميعا؟

***وليّ آخر يعود إلى مقامه الزكي:**

للنقاد والفلاسفة في تفسير ظاهرة الفن السيري آراء عديدة فمنهم من يرى أن الكاتب يلجأ للسيرة لتلخيص تجارب أو توثيق وجود بأبعاد ذاتية، ومنهم من يرى أنها لازمة يختم الأديب بها أعماله، والبعض الآخر يعطيها بعدا حضاريا، فالسيرة لا يكتبها إلا من يملك رصيدا في التاريخ يسعى للحفاظ عليه والتواصل معه ماضيا، والتمكين له مستقبلا.

كل هذه التفسيرات مقبول ومثلوم؛ مقبول من حيث أنه يشمل جزء من الحقيقة، ومثلوم من حيث أنه لا يفسرها، فكم من كاتب كتب سيرته أو سيرة مكانه وتاريخيه ولم تنقطع إبداعاته بعدها مما يبعد فرضية الترتيب التاريخي للكتابة السيرية، وكم من كاتب سرد تجارب الآخرين واكتفى بدور الراوي فكانت سيرته مؤسسة على أنقاض الآخرين، وكم ممن لا تاريخ له ولا حضارة كتب عن نفسه وهمومه وتجاربه. وعليه فإنه لا يمكن اختزال الظاهرة السيرية في عامل الزمن أو التقاليد أو الحضارة، وقد أسمح لنفسي بعد أن قرأت لبوطاجين وانتهيت معه إلى تاكسانة أن أقدم تفسيرا آخر أراه أقرب إلى روح الإبداع وأبعد عن النظرية.

قد لا يختلف اثنان أن الكتابة أيّ كتابة، زادها الإبداعي هو التجربة؛ اجتماعية كانت أو ثقافية، أو تاريخية، أو سياسية، أو دينية، أو حتى جنسية ومجونية. والسيرة مجموع تجارب، والكتابة نفسها تجربة، ويجب التوضيح هنا أن معايشة السيرة لا يعني بحال من الأحوال أنها تساوي أو تعوض كتابتها، فالسيرة شيء وكتابة السيرة شيء آخر، إذ أن مرحلة كتابة السيرة هي مرحلة حاسمة من

حيث كثافة التجربة وكفايتها، وهذه ظاهرة تختلف من كاتب لآخر، فمن الكتّاب من يعش في عقد من الزمن تجارب وأحداث وسياحات ما لا يتمكن منه آخر في ستة عقود، وللنفوس طاقات استيعاب وقدرات للتحمّل تنتهي بمرحلة من القناعات والتصورات، عندما تنتهي التجربة أو بالأحرى تفقد أثرها على الكاتب يحلّ الوعي محلّها في إثراء عملية الكتابة، وعليه يصبح التفسير الوجودي لظاهرة الكتابة السيرية يتلخص في القاعدة التالية:"**عندما تنتهي التجربة والاكتشاف يبدأ الوعي والكشف**" وهي أشبه ما تكون بظاهرة الوليّ، فهو إنسان عادي استثمر تجاربه بطريقة تخالف الآخرين فانتهي إلى كشف يتجاوز به الزمان والمكان والوجود والموجود، فإذا استقر الولي في مقامه كتبت هناك السيرة وأيّ سيرة!

قد لا أخفي سرّا إذا قلت أنني عندما قرأت تاكسانة أصبت برعب شديد لأسباب سأذكرها، لأن المعروف عن كتابات بوطاجين هو هدوءه الكبير ووداعته المؤلمة على ما فيهما من سخرية ثاقبة ونقد محرج، فهو صديق الكلاب والدواب والعليق والعناب، وهو مَن تواضع وسمح لعلامات يعافها الناس والكتّاب أن تظهر على بياض صفحاته كالضفادع والخنافس والذباب بألوانه الأزرق والأخضر والأسود، وهو من دفن في القبر الواحد من كلماته الخفير والوزير، وهم من ابتكر بخبثه مرادفات لمصطلح العقل في بلده، فصار العقل يعني في قاموسه البرميل والمعطف والنظارات الشمسية والميموزين، وهو الذي تجرأ ببراءة وسذاجة ولكن بقناعة على سقي الديك الميت بعد أن زرعه في الأرض ليعيده إلى الحياة ولكن، بأي ماء وفي أي زمن.

نقول هذا لأن العلامة أصبحت اختصارا لعالم، واختزالا لرؤية، وتثويرا لقضايا، "حتى ليمكن القول ان العلامة قد تضخمت واجتاحت الحقول كافة، وهي الآن تتحول إلى متعال جديد ينافس الكثير من العلوم والفلسفات في الادعاء بإمكانية تقديم تحليل شمولي لكافة مظاهر الحياة والكون والسلوك" [2]

قلت أنني أصبت برعب شديد عند قراءتي لتاكسانة لأن بوطاجين ما زال يعتقد أن ديكه المزروع سينبت ذات يوم، وهذا وعد الجدّ المقدّس الذي رحل وبقيت أنوار لحيته تضيء فناء الديك،أصبت بالرعب لأن الذي كتبه بوطاجين عن المجتمع الجزائري رهيب لا تبصره إلا زرقاء اليمامة، كتب عن ضياع الحق والخَلق والخُلُق،عن ضياع الأحلام والمسخ والأزلام، عن غور المنابع وجفاف المراتع، عن تصحّر العقل الذي أنتج البرميل، عن قهر القندورة وتمجيد المعطف، عن مجتمع صار سواده يقتات من النذالة، يتنافس على الانتحار، ويسير بسرعة الجنون نحو الجحيم، كتب عمن يحملون بطاقات هوية تجاهلت التعريف وتفاخرت بالنكرات.

أصبت بالرعب لأن تاكسانة ضربة صرع قوية قد لا يحتملها بوطاجين نفسه، تجرّأت على الصراخ في وجه البراميل والكائنات النفطية والمخلوقات الصلبة التي اختارت الرصاصة والخنجر

والعصا شكلا لها، إنها صرخة مصروع أعادت النظر في نظرية داروين، تبشر بهدوء الجنة وتسخر من غليان الجحيم. إنه بوطاجين يعود إلى مقامه الزكي طلبا للعافية من أسقام التجربة، باثًا شكواه ونجواه أمام حائط المسرى، علّ نجواه ترتقي مسراها.

***في سيمياء العتبات:**

سيمياء الصورة:

عتبة العتبات في هذه المجموعة القصصية هو غلافها الذي يحتوى على صورة للفنان Thor Lindeneg ذات اللون الأزرق بخضرة، وهو لون الزعتر ممثلة في أرضية متشققة على جدارية مشروخة بصورة البحر، وجزء من سفينة شراعية يخفي جزءها الأكبر بيضة مفقوسة تختزن بحرا أوضح وأجمل بداخلها، ومن خلال معرفتي القريبة من بوطاجين فإنني أعلم أن لا دخل لدار الأمل في الغلاف وهو من اختيار الكاتب، لأن بوطاجين من أكثر الكتّاب حرصا على انتقاء أغلفة أعماله باعتباره سيميائيا يعتقد أن الغلاف هو عتبة نصية وجزء لا يتجزأ عن العمل الإبداعي، لذا فإنه لا يقدم عملا ناقصا لدار النشر ويطلب من غيره إكماله، فهو يريد أن يكون العمل خالصا له وحده، ويفضل تحمل مسؤولية الحرف والكلمة واللون والصورة والحجم، السواد والبياض، الاستفهام والتعجب واللعنة، وإذا كان هو قد تحمل مسؤوليته في الاختيار فإنني سأتحمل مسؤوليتي في التحليل.



فاللون المختار هو لون الزعتر ولون الجبل ولون البحر، فالزعتر هو رمز البراري الأصيلة الذي يقدم الرائحة الطيبة والشراب الشافي، والجبل رمز الثبات والشموخ والكبرياء، والبحر رمز الأسرار والعمق والخير، أما البيضة المفقوسة فهي دلالة على انعتاق الوعي الجديد بحقيقة الأشياء والعلامات ممثلة في صورة البحر الأصلية التي تتجلى من داخل البيضة، بدل تلك الكبيرة والبعيدة والمشروخة التي تظهر في الجدارية، ما يدلل على أنّنا بأشيائنا البسيطة وثقافتنا الخاصة وعلاماتنا

المركوزة بالمعاني التي نفقهها ونعرفها كما نعرف البيضة، يمكننا أن نملك الجمال والعظمة والمطلق، وهي كلها من صفات البحر المخزون لا المشروخ.

وما يدل كذلك على هذه الثقة في قوّة الذات، هو تلك الأمواج التي تظهر من داخل البيضة وكأنها تبشِّر بوعي جديد وجيل جديد له من القوة ما يجعله في قامة البحر، يستوعب الجميع ولا يطفح به الكيل فيفيض، كما أن البحر ينفي خبثه فما من جثة أو جسم متعفن إلا ألقى به خارجه عن طريق أمواجه ولا يبقي إلا على من تتوفر فيه أسباب الحياة، ثم لا ننسى ذلك القبس من الضياء الذي ينطلق من البحر خارج البيضة متجها إلى الأعلى حيث انعكس نوره على قتامة المشهد الخلفي.

سيمياء العنوان:

لقد أصبحت العنونة من أهم الاستراتيجيات في الكتابة السردية في العصر الحديث، إذ لا تقل أهمية العنوان في الدراسات النقدية عن أهمية المتن لما له من وظائف متنوعة، وقد أشار النقاد إلى مجموعة منها كوظيفة التعيين والوظيفة الإيحائية (شولز)، والوظيفة الإحالية (فوكو) والتناصية (كريستيفا وبارت)[3]، كما ذهبت دراسات أخرى إلى ابعد من ذلك عندما اعتبرت العنوان " أشبه ما يكون بـ "ببطاقة تعريف الهوية "... وإنما هو مفتاح تأسيسي يتيح إن أحسن استخدامه مزيدا من الفرص الاحتمالية لاكتشاف هوية النص"[4].

كما لا يمكن فصل الجهود المبذولة من لدن النقاد في محاولة تحديد وظيفة العنوان عن عملية التلقي والتأويل نفسها لأن تحديد وظيفة العنوان تزيد فرص فهم النص وتفسيره، خاصة إذا كان النص غامضا من النوع المتخيل الذي يفتقر إلى التجانس والترابط المنطقي[5]

أما بالنسبة لعنوان المجموعة "**تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة**" فقد ورد فيه اختلاف طفيف بين العنوان الظاهر على الخلاف الخارجي والعنوان الوارد في صفحة الغلاف الداخلية في كلمة الجنة، إذ وردت في الأولى بأل التعريف وفي الثانية من دونها ولعل الأمر خطأ طباعي وقد يكون الصواب تبعا للتركيب والسياق هو الثاني أي جنة من غير تعريف، لأن التعريف يجعل السياق"آخر الجنة" يدل على الحد والمساحة وهذا يذهب بروح كلمة الجنة التي فيها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب قارئ.

وللعنوان في صورته الثانية دلالات كثيرة أبسطها أن الزعتر رمز الطبيعة والعذرية والأصالة والنقاء،والجنة هي المستقبل والمآل وأكثر شيء يصبوا إليه المؤمن والملحد، العربي والعجمي، إذ لكل جنته التي يتمناها ومثاله الذي يعيش لأجله، وعليه تصبح تاكسانة منبت الأصالة والهوية والتقاليد، ومنتهى الحداثة والحلم والأمل، كما أن تاكسانة لا تدل على اسم المكان بعينه بل تحيل على كل الذاكرة وكل الأمكنة والتاريخ والبشر في الجزائر.

لماذا دمشق ولماذا الزعتر؟

يبدأ بوطاجين قصته التي تحمل عنوان المجموعة القصصية قائلا:"كان يدب في شوارع دمشق محني الذاكرة. لقد فاضت وما عادت تستوعب الأشكال والعلامات، أصبحت وعاء ودعاء ثم حفلا زنجيا وقيامة.قيامة كبيرة بعسس وضباط صف وعلم خافق وما يشبه الاستعارة"[6]
إذا كانت المشكلة مع الذاكرة فلماذا لم يستشعر الكاتب وطأتها إلا في دمشق؟ ألم يكن الأجدر أن تتفجر في منبعها؟ للكاتب رأي آخر"..وكانت أزقة دمشق الآمنة تخفف عنه ما تيسر من الأفكار الحزينة التي جاء بها من هناك، من مدن القصدير والفضلات، من أولئك ومن الدياثة.الدياثة العامة."(المجموعة ص9)

إنها دمشق الآمنة إذن.الأمن يجعل الذاكرة تنتعش، تحس أبعادها وتستشعر آمالها وآلامها. في غياب الأمن يتشرد الفكر ويتشرذم التفكير، تتضاءل الذاكرة وتنكمش، غياب الأمن يعني العنف والظلم والقهر، عنف الرشاش والغشاش والحشاش الذي حول صناديق الحرية إلى توابيت تحمل إلى الذاكرة صور الجثث، جثث المغلوبين والجائعين ومن لا خنجر لهم، جثة المحفظة والمجلة والكتاب، جثة العقل الذي رفض أن يكره على اختيار أحد المعسكرين الذين حسمت أبعادهما، وتشكلت من الهجنة والنغولة وكثير من الترف الدامي.

إن الإنسان إذا أراد أن يبصر صورته بكل ما فيها من تقاسيم، فعليه أن يطلب لها مرآة صافية نقية لا تصدّع فيها ولا شروخ، مستقيمة لا تقعّر فيها ولا احدوداب،فإذا كانت غير ذلك كان وجهه غير وجهه وصورته غير صورته.

إذا كان هذا أمر الصورة فإن للذات أيضا مرآتها التي تتألف من واجهتين: ماض يشكلها ومستقبل تسعى لتشكيله، وقد اختار بوطاجين دمشق لتكون مرآته التي يرى من خلالها ذاته وتاكسنته، لأنها آمنة مستقرة. لكن ما الذي يجعل من مدينة ما آمنة؟ إنهم البشر المثقلون بالتاريخ والحضارة والوعي بالزمان والمكان والذات والعقل، قد يُغَلّون أحيانا، لكن أصفاد الحديد أرحم من عناكب الجهل، أما البشر الذين لا وعي لهم ولا علم، فهم عاجزون كل العجز عن إنتاج القيمة من الكنوز التي يملكونها وراثة وهبة، ومن جهل شيئا عاداه.يقول بوطاجين:

"أحب هذه المدينة. أشعر اني أمشي في أزقة من العلامات الممتلئة بالإحالات. دمشق ليست من الإسمنت والقصدير،ليست من الحجارة الجافة التي تركل الرأس. دمشق مدينة من الضوء والذاكرة"(ص26).

إن أصالة دمشق وأزقتها وحجارتها ومساجدها وكنائسها وأضرحتها وقاسيونها، بل وأمنها هي ما استفز الذاكرة عند بوطاجين وجعلته يبحث عن مرايا الزعتر التي يريد أن يرى فيها شكله

وذاته.يقول:"-ماذا ينقصنا هناك؟ لم تعد الابتسامة ممكنة في تلك الأرض التي زرعها الأجداد بالعلامات، بالأدعية والدم، بالقناعة الموصولة بالنفس الكريمة. كان الخالق يحبهم لأنهم أحبوه بنية خالصة. كانوا يرونه في قطرات الماء وقامات السنابل التي تشبهك، في الخبز اليابس، في الرعد في ابتسامة الزعتر في ذروة الجبل حيث رعيت ماعز جدتي وآخيت بين الوعول. ثم كبرت خطأ. كبرت في الموت. هل بمقدورك أن تكوني زعترا يعيد إلي المرايا القديمة؟ منذ وقت وأنا أبحث عن شكل وجهي. أريد أن أراه. أن أراني تلميذا بمئزر مرقع مبقع بالحبر أو بالصمغ، بالصلصال الذي كنت أمحو به اللوح في الكتاب تحت نظرات الشيخ المطمئنة، معلم القرآن الذي أضاء سبلنا قبل الطوفان. قبل مجيئهم وكنت سعيدا"(ص10).

الزعتر! لماذا كل هذه الهالة لهذا العشب الأخضر؟ ما الذي فيه وصيّر بوطاجين يجعله حارسا للمرايا القديمة(الذاكرة)؟ الأمر بسيط بساطة الزعتر، فهو نبات أصيل يحافظ على لونه في غضارته ويبسه، مفيد وهو جديد، ودواء مطلوب إذا صار قديما، فوّاح عطري الرائحة، مهدئ مُدِرّ للسموم بحسب الأطباء، مقو للذاكرة، يجمع شتات العائلة عند المساء إن لم يكن بشرابه فبرائحته، كما تجمعها تقاليد المدينة ومآذنها.

الحداثة/العلامة/الراهن/الآخر:

أكثر خاصية تميز قصة تاكسانة هي موقف بوطاجين من مسألة الحداثة ورؤيته حولها، فقد كان من بين الكتّاب القلائل الذين كتبوا موقفهم انطلاقا من قناعاتهم الحضارية ورؤيتهم الثقافية بشكل يتجاوز كل التوصيفات النقدية لها كما سنبيّه فيما يلي،فالعلامة القادرة على إنتاج المعنى وتجديد الدلالة وتكثيف الإلهام والإحساس بالذات هي العلامة الحداثية ولو كانت حذاء قديما، أو منديلا مهترئا، أو وليّا مجهولا.

إن خطورة قضية الحداثة تكمن في المصطلح والمفهوم معا، فلا النقاد والمبدعين اتفقوا على منطوقها ولا هم تراضوا عن مفهومها،"بعبارة أخري ليست الحداثة مصطلحاً لغوياً يسهل تفسيره بشرح المدلولات اللغوية المرتبطة، بل الحداثة مفهوم ثقافي تتحدد به سمات المجتمع الحديث أو العصري، ومن نافلة القول أن بعض الباحثين أخلوا الطريق العلمية حينما وضعوا الحداثة موضع التعارض مع مفاهيم ثقافية سابقة عليها، فملئوا الساحة الثقافية العربية بعشرات العناوين المثيرة منها: الأصالة والتقليد، السلفيون والتحديثيون، الخصوصية والشمولية ... [7]"

هذا الذي حدث مع أبوديب الذي اعتبر الحداثة انقطاعا عن التراكم المعرفي التراثي وتواصلا مع المعرفة الجديدة على حد تعبيره:فالحداثة "انقطاع معرفي، ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث، في كتب ابن خلدون الأربعة، أو في اللغة المؤسساتية والفكر الديني، وكون الله

مركز الوجود، وكون السلطة السياسية مدار النشاط الفني وكون الفن محاكاة للعالم الخارجي. الحداثة انقطاع، لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر، والفكر العلماني وكون الإنسان مركز الوجود، وكون الشعب الخاضع للسلطة السياسية مدار النشاط الفني، وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية إذا كان ثمة معرفة يقينية، وكون الفن خلقاً لواقع جديد، الحداثة تمتاح من الكشوف المعرفية الجديدة في عالم انقطع معرفياً عن العالم الكلاسيكي في القرن التاسع عشر وبدأ رحلته التي تبدو دون نهايات وترفض أن تنتصب على مسارها حواجز أو سدود"[8].

إن اعتبار اعتبار مصادر الحداثة: اللغة البكر، والفكر العلماني وكون الإنسان مركز الوجود، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن ينطبق على حداثة الأدب العربي، لأن الأدب مادته اللغة، ولغة العرب كادت أن تفرغ من محتواها قبيل الإسلام، وبدأت آنذاك تتآكل وتكرر نفسها من داخلها حتى جاءها الإسلام وأعطاها معنى جديداً وفرصه للتجدد[9] وإن كانت لم تستغل كما ينبغي لها، للانحرافات التي حصلت في مفهوم التدين نفسه، ومعنى هذا أن اللغة محملة برواسب ليس من اليسير تجاوزها بل إن وجودها نفسه رهن بهذه الرواسب، فلا معنى للعربية بمعزل عن الديانة كثراء وليس كتمثل، ولا معنى للديانة (الإسلام) بمعزل عن العربية، وهذه حقيقة علمية تاريخية لا يمكن تجاوزها بموقف إيديولوجي، أو بصياغة أدبية بليغة: (اللغة البكر).

كما أن مقولة أن مصدر الحداثة هو كون الإنسان مركز الوجود منتفاة تماماً من المفهوم والتراث العربي، والعربي الإسلامي، لأن هذا المفهوم مرتبط بنشوء نزعة الذاتية (L'individualisme) في الفكر الأوروبي أما في الوسط العربي فإنه (المفهوم) انصهر في فكر القبيلة في العصر الجاهلي بل وقمعته القبيلة أيضاً، ثم هذبه الإسلام، ثم دمرته الأنظمة المعاصرة بتسييسها له في مفهوم القومية، وبناء عليه لا يمكن الحديث عن ذاتية أو مركزية الإنسان في الوجود في الفكر العربي، وإذا كان ذلك كذلك، وسلمنا مع أبو ديب أن لا حداثة إلا في ضوء الفكر العلماني ومركزية الإنسان للوجود، فلا يمكن الحديث عن حداثة الأدب أو الفكر العربي على الإطلاق، وهذا تناقض!.

وقد كان الفكر الغربي أرحم في تعاطيه مع هذه المسألة إذ تعامل مع مفهوم الانفصال الزمني تعاملا منهجيا لا إديولوجيا، وهذا فوكو يشرح لنا هذه الظاهرة فيقول: "إن الانفصال لا يعني شيئاً آخر سوى أنه قد يحدث أحياناً في خلال عدة سنوات أن تكف ثقافة ما عن التفكير على النحو الذي درجت عليه في تلك الآونة، لكي تشرع في التفكير في شيء أخر وعلى نحو أخر"[10].

الحداثة من خلال المنظور الإبداعي عند بوطاجين في قصة تاكسانة مجرد أوهام بتعبير أدونيس، فهو لا يرى في الراهن بصورته الحالية أي مصدر للحداثة، ولا يرى في مماثلة الآخرين وتمثلهم أثرا للحداثة، يتبرأ من الراهن الذي مسخ العلامات وأسس للبراميل. يقول:

"أنا؟ من هذا الوقت، من وقتهم ، من الخطأ.من بلدهم. كبرت بقوانينهم، بفضل الأوهام. حذاء خالي أبهى. كان هبة من السماء. كنت أحشوه بالصوف والقش والجرائد والكراريس. كيف أصفه لك؟"(ص13).

الحداثة في نظر بوطاجين لا تصنعها الصالونات والمقاهي العبثية، ولا يشكلها عالم الأشياء الصناعية الذي عكفنا على استهلاكه أكثر من الماء والهواء."الفقر ينسج ابتسامات تعيد للشقي بهجته، وإذ أنظر مهزوما أرى تلك الابتسامة في وجهك المضيء فأنسى الطوفان وأنساهم واحدا واحدا، برميلا برميلا.كيسا كيسا.براميل الكذب وأكياس المرارة.كلهم.كلهم.تكفيني الابتسامات لأقتات، لأتمدد على الظهر تحت شجرة ما، في جغرافية بعيدة وأضحك عليهم، أتمرغ في التراب وأضحك على أولئك الأرباب الذين أوصدوا أبواب الرئة والبسملة."(ص14) كأن بوطاجين أراد أن يقول أن الراهن يمثل شيخوخة الدهر التي لها وطأتها وثقلها، ولكن طفولة الدهر أحلى.

إن وهم هؤلاء الأرباب هو ما عبّر عنه أدونيس بالقول"هناك من يميل إلى ربط الحداثة بالعصر، بالراهن من الوقت، من حيث أنه الإطار المباشر الذي يحتضن حركة التغير والتقدم أو الانفصال عن الزمن القديم. والتقاط هذه الحركة شعرياً، أي رصدها وفهمها والتعبير عنها، دليل كاف، بحسب هذا الميل، على الحداثة، ومن الواضح أن هؤلاء ينظرون إلى الزمن على أنه نوع من القفز المتواصل، وعلى أن ما يحدث الآن متقدم على ما يحدث غابراً، وعلى أن الغد متقدم على الآن[11]"

وهم آخر حمل عليه الكاتب بكل ما أوتي من بلاغة الكلمة وسلاطة التعريض، هو وهم المماثلة. بوطاجين يرى بأنه لا يستطيع أن يكون الآخر ولن يكونه حتى لو أراد ذلك، وهو يفخر بحداثته رافعا لائحة الأنا البسيطة في وجه الإسمنت المركب."لسنا بحاجة إلى العقل دائما، لسنا بحاجة إلى الرياضيات والطب والكيمياء،وعلم الفلك. للخرافة جمالها. لقد عاشت جدتي مثل خرافة بوشاح ذابل، لكنه كان حاذقا مثلها ....بلا سبب كبرت وبلا جدوى كانت هناك حقائق تنتظرني، وكانوا في الطريق، أولئك وهؤلاء البراميل والأكياس. براميل اللغط، بي حنين إلى ذلك الوشاح السماوي الذي ملأ رؤاي بالانتماء ونسج لي دربا نحو حقيقتي".(ص15-16)

يتباهى كثير من الكتّاب لإثبات حداثتهم باستعراض معرفتهم بالثقافات العالمية ، وتصدير رواياتهم بهموم الفن والفنانين، يحشون السمع بأسماء لراقصين وأوبيرات، برسامين وأسماء لوحات، بمعاناة سيزيف ومحنة دوستويفسكي، بإلحاد زوربا وفنان جيمس جويس ، بموسيقى شايكوفسكي، لكن بوطاجين يستعرض نوعا آخر من المحنة ونمطا غير مألوف من الموسيقى في الكتابة السردية:" كنت أتسكع في الدروب الضيقة مزهوا بالموسقى الآتية من رائحة الخبز، من لون الذرة وطعامنا

النحيل كظل الفاصلة، موسيقى رائعة تعزفها جوقة المكان، كذلك تخيلتها. كانت لا تتخلى عن الولد. ومع الوقت حفظتها. حفظت شيئا لم أسمعه أبدا، وكان ذلك الشيء الغائب وهما جليلا رافقني إلى حضارتهم"(ص20).

يوضح أدونيس نقديا وهم المماثلة بقوله: "ففي رأي بعضهم أن الغرب مصدر الحداثة اليوم بمستوياتها المادية والفكرية والفنية. وتبعاً لهذا الرأي، لا تكون الحداثة خارج الغرب، إلا في التماثل معه، ومن هنا ينشأ وهم معياري تصبح فيه مقاييس الحداثة في الغرب، مقاييس للحداثة خارج الغرب، وهذه نظرة تصدر عن إقرار مسبق بتفوق الغرب، ولهذا فإن أصحابها والدائرين في فلكها ينعون دائماً على الشعر العربي تخلفه وتقصيره عن اللحاق بالشعر الغربي، كما ينعون على الحياة العربية إجمالاً تخلفها وتقصيرها عن الحياة الغربية.لكن ألا تبدو المماثلة هنا استلاباً كاملاً - أي ضياع في الآخر حتى الذوبان؟ والحق أن شعر المماثلة مع الخارج المحتذى ليس إلا الوجه الأكثر إغراقاً في ضياع الذات لشعر المماثلة مع الموروث التقليدي المحتذى"(12).

لعل هذا ما جعل الغذامي يعيد النظر في المقولات السابقة، وينأى بتوصيف الحداثة عن تأطيره ضمن ضوابط الزمن أو المثال:"لم تعد مسألة الحداثة تقتصر على كونها قضية، إنها تتجاوز ذلك لتصبح إشكالية على المستويات كافة: رؤيةً وإبداعاً وتلقياً، وعلى مستويات الإجابة رفضاً أو قبولاً، وذلك أن الحداثة كمفهوم قد انفصلت تماماً عن مفهوم التجديد أو المعاصرة، وهو انفصال يتفق عليه كل المتجادلين حول الحداثة، لأن الجميع يرضون بالتجديد ويقبلون المعاصرة، لكنهم يختلفون حول الحداثة وإن لم تتحدد، وما دامت الحداثة قد انتقلت عرفياً عن مفهومي التجديد والمعاصرة، فهذا يعني بالضرورة أنها فوق (الآنية) وهذا يطلقها من حدود الوقت الذي هو جزئي ومرحلي ويجعلها زمنية، أي كلية وشمولية، ويتساوى فيها الماضي مع المستقبل لأنها معاً مادة الزمن الذي لا يفصمه الآن بوقتيته وحدوده المرحلية(13)"

الحداثة/الهوية/المكان:

قضية أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها في قصة تاكسانة، إنها قضية الهوية والمكان، من نحن؟ وهل للمكان علاقة بهويتنا؟ ثم ما هي الهوية؟ يقول الفارابي:"إن هوية الشيء عينيته ووحدته وتشخصه وخصوصيته ووجوده المتفرد له كل واحد، وقولنا **"إنه هو"** إشارة إلى هويته وخصوصيته ووجوده المنفرد له لا يقع فيه اشتراك"[14]. لا يكتفي الفارابي بهذا بل يربط الهوية بالوجود ، فمن لا هوية له لا وجود له:" الهو معناه الوحدة والوجود،فإن قلنا زيد هو كاتب، معناه زيد هو موجود كاتب"[15].

ما أروع مثال الكاتب الذي أورده الفارابي، وماذا لو كتب الفارابي "بوطاجين كاتب، معناه بوطاجين هو موجود كاتب"؟ لكن بوطاجين لا يحس بوجوده رغم كونه كاتبا! ما الذي ينقصه؟

"تنقصني تاكسانة، تلك القرية التي القرية الوديعة ما أعظمها. زرت مدنا وعرفت ناسا كانوا أصدقاء. عاشرت الملائكة والشياطين ورأيت كثيرا. تهاوى هذا الكثير. كان مجرد غبار، مجرد أصوات، مجرد مساحيق، مجرد صراصير، وهكذا كبرت في عيني".(ص10)

إن البشر والتاريخ والحضارات لا يعرفون من لا هوية له ولا مكان، بتعبير السيميائيين من لا علامات له قادرة على إنتاج مؤولها أو تعبيرها، علامات سليمة الأركان والمكونات لا علامات فاسدة بتعبير بيرس أو غير دالة بتعبير بلومفيلد، حتى السماء لا تعرف من لا هوية له ولا مكان ولا مبدأ، وقد تنسى من ينحرف عن هويته، ولا شفاعة لأحد في ذلك ولو كان نبيا، فهذا يونس –عليه السلام- لما أبق والتقمه الحوت دعا هنالك فلما سمعته الملائكة " قَالُوا: يَا رَبّنَا إِنَّا نَسْمَعُ صَوْتا ضَعِيفا بِأَرْضِ غَرِيبَةٍ؟ قَالَ: ذَاكَ عَبْدِي يُونُسُ ، عَصَانِي فَحَبَسْتُه فِي بَطْنِ الحُوتِ فِي البَحْرِ"[16].

لذا ظل بوطاجين وفيا لأمكنته لأنها السبيل إلى السعادة الدائمة والطريق الأمثل إلى السماء:"أما الجبل الذي ظل يفتخر بضريح صندوح، فقد ظل يوزع البركات على أولئك الذين ليس لهم سوى البارئ والأدعية التي تيمم صوب السماء سيرا على الأقدام، حافية عارية. كانت تصل إلى القمة متفسخة. هكذا تصورتها دائما، وإذ تبلغ الأعنة تستقبلها الملائكة قائلة: هذه الأدعية آتية من تاكسانة، نعرفها من لونها، أدعية واهنة تتصبب حياء".(ص12)

القرية عند بوطاجين لا تنفصل عن الذات بل هي الذات، وكل القصة تشهد بذلك فتاكسانة التي تجسدت في شخص الصديقة التي حاورها الكاتب ما هي إلا القرية؛ الهوية الحقيقية والطفولية له، يسعى أن يجعل منها رصيدا وجيشا يقاوم به الحداثة الزائفة والهوية المغشوشة:"ضحكت. يا لتلك اللحظة! قال لها مرة لو أنت أعرتني واحدة لأسرجتها وغزوت المدن الآثمة، مدن الخسارة التي تنكرت لطفولتها وغرقت في الوهم، وهم كبارنا. قال لها أيضا: كم أشتاق إلى ملائكة تاكسانة لا بد أنها تبتسم مثلك، مثل البرقات والكرز...لا بد أن الكرز يبكي خببا، مثلما يفعل العنب المهجور هناك، كيف تبدلنا؟"(ص12)

إن الإفلاس الأخلاقي والفكري والحضاري، والانهيار الذي أصاب بورصة القيم في مجتمعنا، في ظل أزمة القيم العالمية، جعل من كبرائنا يبادرون إلى اختراع رشاش ومحشوشة كلاهما غير قابل للتأمين وقد ينفجر لأي حماقة، بل ماسورتهما صنعت خطأ باتجاه الخلف الذي هو قلب حاملهما، قد يتساءل البعض ما الذي يمكن أن يحدث؟الجبل يجيب عن ذلك:" والجبل؟ جبل صندوح الذي يرعى القرية وناسها المسالمين، كيف أنساه؟ كان ضريح الولي نائما هناك، كبيرا ومحايدا إلى أن جاء

إليه الآخرون، نبشوا القبر واقتلعوا الحيطان الطينية وذهبوا تاركين عظامه في العراء. كان الآخرون ضد الآخرين،والآخرون يفهمون أكثر من الآخرين".(ص19)

هكذا ظل بوطاجين صديقا للأشياء والعلامات، وفيا للطبيعة والتراث والخرافة والمسبحة، لا تعنيه قامة المعطف ولا مسحة الحزن في صورة الموناليزا، ولا حتى صخب دونكيشوت وآلام يسوع.

وقد لا يجد القارئ صعوبة في اكتشاف إشكالية أخرى أثارها بوطاجين في هذه القصة هي إشكالية الوفاء والعلاقات الاجتماعية، وتحديدا العلاقة بين المثقف والسلطة والمجتمع، متماهيا في ذلك مع أبي حيان التوحيدي الذي حمل على الوزير التافه، والخفير النذل، والتاجر الذي باع هويته بدانق من الذل.

ولا يفوتني قبل أن أختم هذا العرض الموجز أن أنبّه إلى نُذُر طالما رددها بوطاجين وحذر منها، إنها نذر النهاية والقيامة التي يدفعنا إليها فكر النفط، وسلطة النفط، ودولة المحروقات ممثلة في شخص السيد المحترم "البرميل" وأشقائه من أصحاب الفيل:"كان خيال الطفولة لا يتعدى قمة جبل صندوح. هناك تنتهي الجغرافيا ويبدأ عالم الغيب وعزرائيل وأهل الكهف، وأصحاب الفيل".

الهوامش:

---

[1] إحسان عباس: فن السيرة، دار الثقافة، بيروت،ط2، 1990 ، ص: 101.

[2] فاضل ثامر: اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1،1994، ص7.

[3] ينظر: بسام قطوس ، سيمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2001، ص ص 50-52.

[4] عثمان بدري: وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث:قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، ع81، 2003،ص17.

[5] ينظر: جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، م 25، ع3 ،1997، ص98.

[6] السعيد بوطاجين: تاكسانة بداية الزعتر آخر جنة،مجموعة قصصية، منشورات دار الأمل،الجزائر،2009،ص9.

[7] مسعود ظاهر: إشكالية توصيف الحداثة وما بعدها، مجلة العربي، ع462، أيار 1997، ص39.

[8] كمال أبو ديب: الحداثة – السلطة – النص،مجلة فصول،م4،ع3،1984، ص38.

[9] يؤكد هذا محمد النويهي قي كتابه "الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه"، (ج1 الفصل الأخير)، مكتبة الخانجي: د، ت.

[10] زكريا إبراهيم: مشكلة البنية (أضواء على البنيوية)، مكتبة مصر، د. ت، ص131.

[11] أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، دار العودة، ط 1، 1980/3/1، ص313.

[12] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص314-315.

[13] عبد الله الغذامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت،1987، ص7.

[14] أبو نصر الفارابي: التعليقات، دار المناهل، بيروت،1977.

[15] مصدر نفسه.

[16] الطبري:تفسير الطبري،ت. أحمد محمد شاكر، ط1، مؤسسة الرسالة، 2000 :ج 18 / ص 518.

الاقتصاد اللغوي في لهجة وادي سوف وعلاقته بلهجات العرب.

د. نور الدين مهري
جامعة الشهيد حمة لخضر- الوادي

الملخص:
يتناول هذا المقال المظاهر الاقتصادية اللغوية في لهجة وادي سوف، من خلال المستويات اللغوية الصوتية والصرفية والنحوية، محاولا أن يبين العلاقة بين هذه اللهجة وبين بعض لهجات العرب، خصوصا لهجة تميم وبعض القبائل التي تجاورها.

Résumé

Cet article examine les aspects économiques de la langue dans le ton de oued souf, à travers les niveaux linguistiques, acoustiques, morphologiques et syntaxiques, en Essayer de montrer la relation entre ce dialecte et parmi certains dialectes arabes, en particulier le ton de Tamim et quelques tribus voisines.

تمهيد:
النُّفُور من اللفظ المُسْتَثْقل وتفضيل الأَخَفّ قصد الاقتصاد في الجهد نزعة تظهر في كثير من اللغات، وسنرى كيف أن بعض القبائل العربية كانت تميل إلى ذلك، وقد سارت على نهجها كثير من اللهجات في البلاد العربية، ومنها لهجة سوف التي تعد هذه الظاهرة من أبرز سماتها.

1-الاقتصاد اللغوي في اللهجات العربية:
الاقتصاد اللغوي ظاهرة عرفتها بعض القبائل العربية البدوية التي تقيم شرق الجزيرة، لأن البدوي بطبعه يميل إلى الاقتصاد في الجهد العضلي عند النطق، فسكان البادية يميلون إلى السهولة في النطق، وتوفير الجهد المبذول[1]، أي إنهم يريدون بلوغ أكبر عدد ممكن من الفوائد بأقلِّ كمّية من الجهود الذهنية والعلاجية لآلة الخطاب[2]، ويتم ذلك بطلب السهولة والتيسير، باختــزال بعض الأصوات بواسطة الإدماج أو التخفيف مع المحافظة على الأنماط والمعاني المقصودة، ولذلك فقد حذفوا بعض الحركات واستعاضوا عنها بسواها، وكذا فعلوا ببعض الأصوات، بقصد التجانس، وقد نُسبت هذه الظّاهرة اللغويّة إلى أسد وبعض تميم، وهم من القبائل البدوية، كما رويت أيضا عن قبيلة طيئ قطعتهم المشهورة كقولهم: "يا أبا الحكا" في: يا أبا الحكم، ولا زالت هذه اللهجة تؤدَّى بمظاهرها جميعها في بعض اللهجات العاميَّة في البلدان العربية[3]؛ أما القبائل

المتحضرة المتمثلة في قبائل غرب الجزيرة فقد حافظت على الأصل؛ لأنها تميل إلى التأني والهدوء في النطق[4].

2-أرض سوف موطن لهجرة عدد من قبائل العرب:

كانت أرض سوف محطة لهجرات عربية كثيرة؛ فقد هاجر إليها بنو سليم بن منصور بن عكرمة بن خصفة بن قيس عيلان[5]، كما هاجر إليها أيضا طرود، وهم بطن من قيس عيلان من القحطانية، وهم بنو طرود بن سعد بن فهم بن عمرو بن قيس[6]، واستقبلت بني عدوان، وهم بنو عدوان بن عمرو بن قيس عيلان بن مضر[7]، وغيرهم.. وقد استوطن هؤلاء أرض سوف وعمروها.

ويبدو من خلال تتبع أصول القبائل التي استوطنت وادي سوف أن أغلبها لا ينتسب إلى بلاد الحجاز، بل إلى بلاد نجد، حيث قبيلة تميم وما جاورها من القبائل[8].

وتنتسب قبيلة تميم إلى تميم بن مرّ بن أدّ بن طابخة، وكانت منازلهم بأرض نجد[9]، وهي ليست بطنا من البطون، وإنما شعب كبير واسع، وقبيلة من أكبر القبائل العربية العدنانية، قال عنها ابن حزم: "هم قاعدة من أكبر قواعد العرب"[10] .

ومن المعروف أن لهجات العرب تختلف عن بعضها في عدد من المستويات اللغوية، كالمستوى الصوتي والصرفي والنحوي، وأهمها لهجتان عربيتان مشهورتان، تختلفان في عدد من هذه المستويات، هما لهجة الحجاز ولهجة تميم، ولكل منهما خصائصها اللهجية التي تختلف عن الأخرى[11] .

ولما كانت أغلب القبائل التي استوطنت سوف يعود أصلها إلى تميم، أو إلى بعض القبائل التي تجاورها، فإنه من الطبيعي أن تظل هذه اللهجة موجودة بجلّ خصائصها على ألسنة أبناء منطقة سوف، يتوارثونها جيلا بعد جيل، في وقت لم تكن هناك أسباب تدعو إلى التغير اللساني السريع، كما هو الحال في وقتنا هذا، بسبب الإعلام ووسائل الاتصال، وكثرة الاحتكاك بين الشعوب.

ومن الصعوبات الكبرى التي تقف أمام الباحث في هذا الموضوع، أن جامعي العربية لم يهتموا كثيرا بحصر اللهجات العربية وبيان خصائصها بشكل واضح، بل كانت ترِد مفرقة في المصادر هنا وهناك، في إشارات سريعة، وأحيانا كثيرة يكتفي المؤلف بعد أن يذكر وجها آخر من وجوه الكلمة بالقول: وهي لغة، دون أن ينسب ذلك إلى القبيلة التي تنطقها[12]، كما إننا لا نجد معاجم خاصة باللهجات، تعزو كل كلمة إلى لهجتها، وإنما نجد معاجم للعربية تشير أحيانا -عند ذكر الكلمة - إلى أنها على لغة القبيلة الفلانية، وأحيانا لا تتم الإشارة إلى ذلك.

والشيء المؤسف حقا أن جامعي اللغة لم يجمعوا منها إلا القليل؛ أما الكثير فقد ضاع ولم يصل إلينا، وخصوصا لهجات القبائل المختلفة، يقول أبو عمرو بن العلاء: "ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافرا لجاءكم عِلْمٌ وشِعر كثير"[13].

وعلى الرغم من هذه الصعوبة، إلا أن الباحث في هذا الموضوع لن يعدم الوسيلة في بحثه، وسيجد من المصادر والمراجع ما يعينه على أداء مهمته وبيان مقصوده.

ومادمنا قد بينا أن أغلب سكان هذه البلاد ينتمون إلى عرب تميم وما جاورها، فإنه من غير المعقول ألا نجد هذه اللهجة على ألسنة أبنائها، ولو بشكل متطور، وقد يصل بنا البحث إلى أن هناك جزءا معتبرا من الخصائص العربية لا يزال يظهر على ألسنة أبناء هذه المنطقة، فلهجة سوف الصافية، وربما لهجات أخرى كثيرة في وطننا العربي لا تزال قريبة من الأصل العربي، يمكن الكشف عن قواعدها، ووصف حقائقها التي تتصل بسبب وثيق بلهجة من لهجات العرب، وهي تحمل في طياتها من الخصائص الصوتية والصرفية ما يجعلها أقرب ما تكون إلى الفصاحة.

3-المظاهر الاقتصادية في لهجة سوف:

الاقتصاد في الجهد يدفع الناطق إلى التخفيف، ويمكن للدارس أن يلحظ ذلك في المستوى الصوتي، كما يلحظه أيضا في المستويين الصرفي والنحوي، ويكثر الاقتصاد بشكل واضح في الكلمات والصيغ ذات التداول الكثير، وسنرى ذلك من خلال الأمثلة المدروسة في هذه اللهجة.

3-1-المستوى الصوتي:

هو المستوى الذي يدرس أصوات اللغة من جوانب كثيرة، وسنتناول في هذا المستوى المظاهر الاقتصادية التي تخص كلا من الحركات والأصوات.

3-1-1- الاقتصاد في الحركات:

ليس المقصود بالحركات هنا ما يعرف بالحركات الإعرابية، لأن اللهجة لا تستعمل هذه الحركات، إنما المقصود ضبط الأصوات داخل بنية الكلمة، وفق ما يعرض من حركة أو سكون.

وهذه الحركات أو المصوتات هي أصوات ناقصة، تجتذب الصوت الذي تقترن به نحوها، يقول ابن جني: "وإنما سميت بهذا الاسم، لأنها تقلق الحرف الذي تقترن به، وتجتذبه نحو الحروف التي هي أبعاضها، فالفتحة تجتذب الحرف نحو الألف، والكسرة تجتذبه نحو الياء، والضمة تجتذبه نحو الواو، ولا يبلغ الناطق بها مدى الحروف التي هي أبعاضها، فإن بلغ بها مداها، تكاملت له الحركات حروفا، أعني ألفا وياء وواوًا"[14].

وسأبين هنا بعض المظاهر الاقتصادية الخاصة بالحركات في لهجة سوف.

3-1-1-1-كسر حرف المضارعة:

كان للعرب في هذه الحالة نهجان؛ فتح حرف المضارعة، وهذه لهجة أهل الحجاز، وكسر حرف المضارعة، وهذه لهجة بقية العرب من غير الحجاز، وهذا ما بينه سيبويه حين قال: "هذا باب ما تكسر فيه أوائل الأفعال المضارعة للأسماء كما كسرت ثاني الحرف حين قلت: (فِعِل)، وذلك في لغة جميع العرب إلا أهل الحجاز، وذلك قولهم: أنت تِعلم ذاك، وأنا إِعلم، وهي تِعلم ونحن نِعلم ذاك..."[15].

بل قد وردت القراءة في الشاذ على هذه اللهجة، فقد وردت رواية عن أبي عمرو بكسر التاء في قوله تعالى: "ولا تِرْكَنُوا إِلَى الذِينَ ظَلَمُوا"[16]، [هود، 113].

وقد ورد في لهجة سوف كسر حرف المضارعة، مثل: تِعْرف، تِمْشي، يِقْلي، تِكْري، يِحْكي، وغيرها، وكسر حرف المضارعة في هذه الأفعال وغيرها يعد أخفّ من فتحها، لمناسبة الكسر في الصوت الثالث.

وتسمى هذه الظاهرة عند العرب التّلتلة، وقد اشتهرت بها بهراء[17]، وهي قبيلة من قضاعة، وعزاها صاحب اللسان إلى كثير من القبائل العربية، فقال: "وتِعلم، بالكسر: لغة قيس، وتميم، وأسد، وربيعة، وعامة العرب، وأما أهل الحجاز، وقوم من أعجاز هوزان، وأزد السراة، وبعض هذيل، فيقولون: تَعلم"[18]، وقد نسب ابن جني ذلك للهجة تميم خاصة، فقال: "هذه لغة تميم، أن تكسر أول مضارع، ما ثاني ماضيه مكسور، نحو: علمت تِعْلَم، وأنا إِعْلَم وهي تِعْلَم، ونحن نِرْكَب، وتقل الكسرة في الياء، نحو: يِعْلَم، ويِرْكَب؛ استثقالًا للكسرة في الياء، وكذلك ما في أول ماضيه همزة وصل مكسورة، نحو: تِنْطَلِق"[19].

ويبدو أن هذه هي لغة أغلب العرب باستثناء الحجاز، كما صرح بذلك سيبوية[20].

3-1-1-2-الإتباع:

ويعني تأثير الحركات بعضها في بعض، وتسمى عند المحدثين (التوافق الحركي)، وهي ظاهرة من ظواهر التطور في حركات الكلمات، فالكلمة التي تشتمل على حركات متباينة تميل في تطورها إلى الانسجام بين الحركات حتى لا ينتقل اللسان من ضم إلى كسر إلى فتح في الحركات المتوالية، وهذه الظاهرة تدخل في باب المماثلة[21].

وفي لهجة سوف يقال: بِعير، وشِعير، وكِبير، وصِغير...إلى غيرها من مثل هذه الألفاظ... وكل ذلك بكسر أولها، تبعا لكسر ثانيها.

وقد بين سيبويه أن تميم تكسر الفاء في (فَعِيل) فتقول: (فِعِيل)، مثل: لِئيم وشِهيد وسِعيد ونِحيف ورِغيف وبِخيل، وشِهِد ولِعِب... أما أهل الحجاز فيجرون جميع هذا على القياس[22]، وقد خصص

ابن خالويه ذلك بكل اسم ورد على وزن (فَعيل)، ثانيه حرف حلق، فيجوز فيه إتْباع الفاء العين، نحو بِعير وشِعير ورِغيف ورِحيم[23].

3-1-1-3-الإمالة:

تنسب الإمالة إلى تميم وقيس وأسد وعامة أهل نجد[24]، أما أهل الحجاز فالإمالة عندهم قليلة[25]، وهذا يعني من الناحية الجغرافية أن الإمالة تنسب إلى قبائل البادية، وسط الجزيرة وشرقها، والفتح إلى غربها، ويبدو أن أهل البادية كانوا يميلون في كلامهم إلى الاقتصاد في الجهد، والإمالة تحقق لهم ذلك، لأنها تؤدي إلى الانسجام بين الأصوات[26].

وقد عرّفوها بقولهم: هي الميل بالألف نحو الياء، والفتحة نحو الكسرة[27]، فتتحول الفتحة القصيرة إلى كسرة قصيرة، والفتحة الطويلة إلى كسرة طويلة[28]، وبعض القراءات القرآنية لا تزال تحتفظ بالإمالة، كرواية ورش.

والملاحظ أن الشرط الرئيس لوجود الإمالة هو وجود الكسر في أحد أحرف الكلمة[29]، إلا أن هذا الشرط قد لا يتوفر أحيانا، مما أربك اللغويين القدامي، حيث تجمّعت بين أيديهم أحوال مختلفة من الإمالة لا تنضبط مع القواعد التي قعّدوها، ولذلك عقد سيبويه بابا في الكتاب عنونه بقوله: "هذا باب ما أميل على غير قياس، وإنما هو شاذ"[30]، وقد ذكر فيه ألفاظا سُمعت بالإمالة عند بعض العرب، وهي لا تخضع للقياس، مثل: الحَجّاج، وباب، ومال...[31].

وفي لهجة سوف تظهر الإمالة بشكل واضح على ألسنة الناطقين بها في مثل: الماء التي تنطق المِي، والسماء التي ينطقها بعضهم السّمِي، والعِشاء: لِعْشِي، والنّدَى: النّدِي، واللّباء[32]: اللّبِي، والشتاء: الشّْتِي، والنِّساء: النِّسِي... وذلك قصد الاقتصاد في الجهد، بتقريب الأصوات بعضها من بعض، لحصول نوع من التناسب[33]، أي تناسب الأصوات وصيرورتها في نمط واحد[34]، فاللسان يرتفع بالفتح، وينحدر بالإمالة، والانحدار أخف عليه من الارتفاع[35].

وهذا يدلّ بشكل واضح على أن أهل المنطقة تأثروا بلهجة تميم وبعض القبائل التي تظهر الإمالة في كلامها.

3-1-2- الاقتصاد في الأصوات:

3-1-2-1-التفخيم:

الأصوات في العربية من حيث التفخيم والترقيق تنقسم ثلاثة أقسام؛ قسم مفخم دائما، وهي أصوات الاستعلاء[36]، وقسم مرقق دائما، وهي أصوات الاستفال[37]، وقسم مفخم في بعض الأحوال ومرقق في بعضها الآخر، كالألف اللينة، واللام في لفظ الجلالة، والراء[38]، وقد اشتهرت قبيلة تميم بالتفخيم، ويتميز نطق أهل هذه القبيلة بسلسلة من الأصوات القوية السريعة، التي

تطرق الآذان، كأنما هي مفرقعات متعددة[39]، وهذه القبيلة تخالف العرب في نطق الأصوات، بحيث تجنح إلى الأشد الأفخم، بخلاف قريش التي تختار الأرق[40].

ويعلل الدكتور أحمد علم الدين الجندي لهذه الظاهرة بأن الصحراء يفنى فيها الصوت ويذوب في جنباتها، فلا يكاد يتضح، لذا حرص البدوي على توضيح أصواته، حتى تُسمع، ولجأ إلى تحقيق ذلك، بطُرُق شتى، منها الجهر، والتفخيم، والشدة"[41].

وبما أن لهجة سوف تأثرت كثيرا بالقبائل العربية البدوية، فإن التفخيم قد شاع فيها بشكل واضح، بحيث يتم تفخيم كثير من أصوات الاستفال، ومن أمثلة ذلك:

3-1-2-2-تفخيم الذال في اسمَي الإشارة (هذا وهذاكَ): فيلفظان في اللهجة مفخمين، بينما الذال صوت من أصوات الاستفال.

3-1-2-3-الهاء والكاف في (هكّا، وهكّاكّا): فإنهما ينطقان مفخمين، وهما صوتان من أصوات الاستفال.

3-1-2-4-التاء في (ترى وشو): تنطق مفخمة كالطاء، حتى إنهم ينطقونها (طرى وشو)، والبعض يبدل الألف عينا، فيقول: (طرع وشو)، بتفخيم العين أيضا، والتاء والعين كلاهما صوتان مرققان.

3-1 -2-5-اللام في (ولّْ): وهي تستعمل للاستفهام مثل (أوْ لاَ، وأمْ لاَ)، كما في مثل قولهم: جي فلان ولّْ؟ والمعنى: جاء فلان أمْ لا؟

3-1-2-6-الزاي في (زَزّار) المبدلة من (الجيم)، وهم ينطقون الزاي الأولى والثانية مفخمتين.

3-1-2-7- الميم والهاء في (مَهْ) الاستفهامية اللتان تنطقان مفخمتين، مع أنهما من أصوات الاستفال، وذلك في مثل قولهم: مَاني جيتك امس مه؟ وهناك أمثلة كثيرة للتفخيم في اللهجة يكفينا ما ذكرناه.

3-1-3-الإبدال الصوتي:

يتم هذا الإبدال بإسقاط صوت وتعويضه بصوت آخر، ويتضح في عدد من الأصوات أهمها:

3-1-3-1-إبدال صوت الضاد ظاء:

لقد أسقطت اللهجة صوت (الضاد) تماما، ومخرجه في العربية كما يبين سيبويه: "من بين أول حافة اللسان وما يليها من الأضراس"[42]، وعوضته بصوت (الظاء)، ومخرجه ما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا[43]، فيقال (ظمن) بدلا من (ضمن)، و(ظد) بدلا من (ضد)، و(يظرب) بدلا من (يضرب).

والذي دعاهم إلى ذلك هو التخفيف، فنطق (الضاء) أصعب من نطق (الظاء)، واللهجة تميل دائما إلى الاقتصاد في الجهد، فتنطق الأخف بدل الأصعب.

3-1-3-2-إبدال السين صادا:

كثيرا ما يبدل أهل سوف السين في بعض الكلمات صادا، في مثل كلمة (السّهَر) التي تتحول إلى (الصَّهَر)، وكلمة(السَّيف) التي تتحول إلى (الصَّيف)، فعوض أن يقولوا: فعل ذلك الشيء بالسِّيف، أي بالقوة، يقولون: (بالصّيف) ويتأكد ذلك خاصة عند مجاورتها أحد الأصوات المفخمة، وذلك مثل: (الصّقف) بدل (السّقف)، و(الصّطل) (السّطل)، و(الصّاباط) (السّاباط)...

3-2- المستوى الصرفي:

يُعنى المستوى الصرفي بدراسة البنية التي تمثلها الصيغ والمقاطع الصوتية التي تؤدي معاني صرفية... ويطلق المحدثون على هذا المستوى مصطلح (المورفولوجيا)، وهو يشير عادة إلى دراسة الوحدات الصرفية، دون التطرق إلى مسائل التركيب النحوي.

وفي دراستنا للهجة سوف نتطرق إلى الاقتصاد في بعض القضايا الصرفية الشائعة، ونبين علاقة ذلك بأصولها في اللغة العربية.

3-2-1-الضمير:

يقع التخفيف كثيرا في الضمير، حيث يخفَّف جزء منه أحيانا، ويحذف كله أحيانا أخرى، لوجود ما يدل عليه، ومن أمثلة ذلك:

3-2-1-1-إسكان الواو والياء في الضميرين (هو) و(هي):

أهل سوف يسكِّنون الواو والياء في الضميرين (هوَ) و(هيَ)، فيقولون: هُوْ قالّي كذا، وهِيْ قَتْلي كذا، ولا يخفى ما في ذلك من اقتصاد في الجهد، وقد حكى الكسائي عن بني أسد وتميم وقيس تسكين الواو في (هوْ)، وأنشد:

وَرَكْضُكَ لولا هُوْ لقيتَ الذي لَقُوا * فأصبحتَ قد جاوزت قومًا أعاديا[44]

وحُكِيَ عنهم أيضا تسكين الياء في هيْ، قال الشاعر:

إنَّ سَلمى هيَ التي لو تراءت * حَبَّذا هِيْ من خُلَّة لو تُخالي[45]

3-2-1-2-حذف الضمير المسبوق بالنفي:

قد يحذف الضمير إذا سُبق بـ(ما) النافية، كقولهم: (موش) في الجملة (فلان موش جاي)، والأصل: ما هوش جاي، أي: ما هو، فحذف الضمير للتخفيف، أما حين لا يحدث الضمير ثقلا، ويكون ظهوره ضروريا للمعنى، فإنهم لا يحذفونه، مثل: (ماكِش جاي، وما كُمْش جايين، ما نَاش جَايين، ما هُمْش جايين...).

وكذلك في قولهم (ما عنْداشْ)، والأصل ما عندَهْش، أي ما عنده، فلما استثقلوا الهاء، أبدلوها بالألف.

3-2-1-3-حذف الضمير المسبوق بـ (إنّ):

تدخل (إن) على الضمير في العربية، فيكون اسمَها، كما في قولنا: إنه هو الفاعل، أو إنك عملت شيئا، فالضميران الهاء والكاف في الجملتين يعرب كل منهما اسم إن.

وفي لهجة سوف تؤدي (إنّ) هذه الوظيفة، ولكن قد تحذف نونها، وتبقى الهمزة لتدل عليها، وذلك في قولهم: (أوْ هُوْ)، أي: إنه هو، فالهمزة همزة (إنّ) حذفت نونها، وتغيرت حركتها إلى الفتح، حتى تناسب صوت الواو الذي يُنطق في اللهجة مفخما، والواو الذي بعدها مبدل من اسم إن المحذوف، وهو الضمير (هـ) المضموم، فحين حُذف، تحولت الضمة إلى واو لتقوم مقامه، وليعتدل الكلام، حتى لا تبقي فجوة بين الهمزة وهاء الضمير الثاني، والدليل على ذلك أننا نقول في المؤنث: (أَيْ هِي)، والأصل: إنها هي، فالياء الساكنة الواقعة بعد همزة (إن) التي حذفت نونها مبدلة من الضمير (هَا)، ونقول في جمع المذكر (أمْ همْ)، بحذف نون (إن) والضمير (هـ) وبقاء الميم علامة الجمع من الضمير(هم)، ونقول في جمع المؤنث (أنْ هِنْ)، بحذف نون (إن) والضمير (هـ) وبقاء النون علامة الجمع.

3-2-1-4-حذف الضمير في صيغة الاستفهام:

يُحذف الضمير في صيغة الاستفهام (وُشُو): وهذه الصيغة تستعمل لطلب معرفة شيء مجهول، فيقال مثلا: وشو هذا؟ وصيغة (وشو) في الأصل تتكون من استفهام وضمير، وأصلها (وَاشْ)، ويخفف إلى (وَشْ) أما الواو، فهو ما بقي من الضمير (هو) بعد اختصاره، والأصل: واش هو؟ أيْ أيُّ شيء هو؟ فحذفت الهاء تخفيفا، فصارت (وَشو) بفتح الواو، ثم ضمت للإتباع، فصارت (وُشُو).

3-2-2-الاستفهام:

يُستعمل أسلوب الاستفهام بشكل كبير جدا في الخطاب، ولذا فقد كثر فيه التخفيف، ومن ذلك:

3-2-2-1-الاستفهام بـ (وشْ): يستعمل هذا النوع من الاستفهام في لهجة سوف بكثرة، كما يستعمل في اللهجات العربية الحديثة، وبعضهم يستعمله بألف بعد الواو، (واش)، فحين يراد في اللهجة السوفية السؤال عن الحال، يقول السائل: وشْ حالك؟ وحين يراد الاطمئنان على أحدهم، يقال: وشْ بيه؟ أو وشْ صَرا له؟ وحين يراد السؤال عمّ فعل أحدهم، يقال: وشْ دارْ فلان؟ وهكذا...

وصيغة (وشْ) هي صيغة مختصرة، أصلها (أي شيء)، فحدث إبدال الهمزة واوا، طلبا للتخفيف، لأن الواو أخف من الهمزة، وهذا الإبدال يحدث بكثرة، فعبارة (هو يضرب أباك) عند العرب قد تخفف الهمزة فيها فتبدل واوا، فتصير(هو يضرب وَبَاك) وعبارة (يقتلُ أخاك) قد تخفف الهمزة

فيها فتبدل واوا، فتصير (يقتل وَخَاك)، وفي عبارة (آخيتُ زيدًا) قد تصير بالإبدال(وَاخَيْتُهُ) [46]... والأمثلة كثيرة...

وعندما يحدث الإبدال في الهمزة من (أي شيء)، تتحول الهمزة واوا، وتزال الياء، إذْ لم يعد لها مقام، خصوصا والحال حال اختصار، وتبقى الشين التي هي اختصار كلمة (شيء)، فكأن السائل حين يقول: وشْ كاين؟ فالمعنى: أي شيئ حصل؟ وأحيانا لا تبقى الشين وحدها من (شيء)، بل تبقي معها الياء، فيقولون: (واشي؟)، وفي هذه الحالة تحذف الهمزة فقط من آخر كلمة (شيء)، ثم تكسر الشين لتناسب الياء.

3-2-2-2-الاستفهام بـ(وين): تأتي صيغة الاستفهام (وين) في اللهجة بدل (أين) الاستفهامية، وقد حدث إبدال بين الهمزة والواو، فصارت (وين)، وهذا الصيغة تتصل بالضمائر المختلفة، فيقال: (وينِك)، و(وينَهْ)، و(وينْكُم)، و(وينْهُم)، و(وينْهِنْ)، وقد يضاف إلى ذلك ضمير آخر للتوكيد، مثل: (وينهْ هو)، و(وينكْ انت)، و(وينْهُمْ هم)... وأحيانا يضاف اسم الإشارة، فيقال: (وينهْ هذا)، و(وينهِي هذي)، و(وينهُم هَاذُمْ)... وأحيانا أخرى تضاف إلى (وين) أداة استفهام أخرى، وهي (متى)، وباندماجهما معا تعطينا الصيغة (وِينْتَى) : فـ(وين) هي (أين)، و(تَى) هي (متى) حذفت ميمها، ثم أدغمتا، وفي بعض اللهجات الجزائرية يقولون: (وِيمْتَى)، فيحذفون نون (أين)، ويبقون ميم (متى)، والبعض يضيف إليها هاء السكت، فيقول: (وِينْتهْ)، وأحيانا يقدّمون عليها حرف الجر (إلى)، فيقولون: (لْوينْتَ) أو (لْوينْتَهْ)، أي إلى أين ومتى، وأحيانا أخرى يختصرون ذلك، فيقولون: (لِينْتَ) أو (لينْتهْ)، وأحيانا يقدمون حرف الجر (مِن)، فيقولون (منينْتَهْ)، أي من أين ومتى...

3-2-2-3-الاستفهام بـ (عْلاشْ): هذا الأسلوب يتركب من حرف الجر (على) والشين التي هي اختصار شيء، والأصل: على أي شيء، وقد حذفت (أي) تماما للتخفيف.

3-2-2-4-الاستفهام بـ(ولْ): هذا التعبير الاستفهامي يستعمل في مثل قولهم: جي فلان ولْ؟، أو باش تروح ولّ؟ وأصلها جاء فلان وإلاَّ لاَ، وتريد أن تذهب وإلا لا؟ وصيغة (ولْ) مخففة من (وإلاّ لا)، بحذف (لا) الثانية، فتصير (وإلَّا)، ثم حذف الألف بعد اللام للتخفيف، فتصير (وإلّ)، ثم حذف اللام المتحركة المدغمة في اللام الساكنة، فتبقى اللام الساكنة فقط، ثم بحذف الهمزة، فتصير(ولْ)، وهم ينطقون اللام مفخمة.

3-2-2-5-الاستفهام بـ(مَهْ):

يستعمل أهل سوف للاستفهام أيضا لفظ (مَهْ) بتفخيم الميم والهاء، فيقولون مثلا: قضيت المصلحة الفلانية مه؟، أو رجعت للحوش مه؟ أو عارفها هذي مه؟...

وهذا اللفظ موجود ومستعمل عند العرب، وهو يتكون من ما الاستفهامية وهاء السكت، فهي عندهم أداة استفهام[47]، فحين يقولون: "ثم مه؟" فإنهم يقصدون: ثم ماذ؟"[48]، قال ابن مالك: "هي ما الاستفهامية، حذفت ألفها ووقف عليها بهاء السكت"[49]، وهذه الهاء تزاد في الوقف لبيان الحركة، نحو لِمَهْ، وسلطانيَهْ، وماليَهْ، وثم مَه، يعني ثم ماذا[50]، وفي حديث ابن عمر: "قلت: فمَهْ؟ أرأيت إن عجز واستحمق؟"[51]، أي: فماذا فأبدل الألف هاء للوقف[52].

3-2-2-6-الاستفهام بـ(ماخِي): عبارة (ماخِي) الاستفهامية تتركب من مه الاستفهامية وكلمة (أخي)، وأصلها (مه يا أخي؟) فحذفت هاء السكت، وياء النداء والهمزة، فصارت (ماخِي)، وبعضهم يحذف الألف ويعوضها بتشديد الخاء، فيقول: (مخّي).

3-2-2-7-الاستفهام بـ(مْنين): الاستفهام بهذه الصيغة عبارة عن تخفيف الصيغة الاستفهامية (من أين؟)، فحين يقول أحدهم منين جيت؟ أي: من أين جئت؟ فخُففت بتسكين الميم وتخفيف همزة (أين).

3-2-2-8-الاستفهام ب (يا لنْدرى) :

يستعمل أهل واد سوف للاستفهام أيضا لفظ (يا لنْدَرى) كقولهم: يا لندرى واش احوالك؟ أو يا لندرى وين راح فلان؟ وغير ذلك من الاستعمالات...

ويبدو أنه حدث إبدال الميم لاما، فبدَل قولهم (يا من درى) قالوا (يا لندرى)، وهذا النوع من الإبدال يمكن أن يحصل، للقرابة بين اللام والميم، كما حصل في إبدال اللام ميما عند حمْير باليمن، وهي ما تسمى بـ(طمطمانية حمْيَر)، كقول بعضهم:

أإنْ شِمتَ من نجدٍ بُريْقَا تألّقا * تُكابدُ ليلَ مْأرْمَد اعتاد أولقا

فقال مْأرْمَد وأراد: ليل الأرمد[53].

ومن ذلك قول أحدهم لرسول الله - صلّى الله عليه وسلّم- يسأله:"أمن امْبِر امْصيام في امْسفر؟"[54] يريد أن يقول: هل من البرّ الصيام في السفر؟ وقد حدث هنا إبدال الميم لاما، فعوَض قولهم: يا من درى، قالوا يا لندرى.

3-2-2-9-الاستفهام بـ(طرع وشوا): أصل هذه العبارة (ترى أي شيء هُو)، فـ(الطاء): أصلها تاء مفخمة، و(العين): أصلها ألف مقصورة حدث فيها إبدال، فأبدلت عينا، كالعنعنة عند العرب التي تقلب بموجبها الهمزة عينا[55]، و(وشُو): أصلها (أي شيء هو) كما سبق بيانه.

3-2-3-3-أسماء الإشارة:

تظهر أسماء الإشارة في لهجة سوف بشكل واضح، وهي تستعمل اسم الإشارة (هذا)، للمفرد المذكر القريب، و(هذاكَ) للمذكر البعيد، و(هذي) للمفرد المؤنث القريب، و(هذِيكَ) للمفرد المؤنث

البعيد، و(هاذُم) و(هاذوما) للجمع المذكر القريب، و(هاذوكم) للجمع المذكر البعيد، و(هاذينا) للجمع المؤنث القريب، و(هَذيكِنْ) للجمع المؤنث البعيد.

وأهل سوف لا يستعملون اللام في اسم الإشارة الدال على البعد، كما هو الحال عند قبيلة تميم، خلافا للحجازيين الذين يدخلون اللام على ذاك، فيقولون: ذلك، وعلى تيك، فيقولون: تلك[56].

وقد تحذف بعض أسماء الإشارة للتخفيف والاقتصاد، مثل: حذف الذال من هذا، إذا أدّت الهاء معنى اسم الإشارة في مثل قولهم: واللهْ ما كانها، أي والله ما كان هذا، أو قولهم ما كانش منها، بمعنى: ما كان شيء من هذا شيء، فاسم الإشارة (ذا) محذوف في التركيبين، وقد عوضته الهاء.

وكذلك يحذف الذال من اسم الإشارة (هاك)، فيقولون: جيت من هاك الطريق، أي: جئت من هذاك الطريق، بحذف الذال بعد الهاء.

وهناك أسماء أخرى يستعملها أهل سوف للإشارة أيضا مثل:

3-2-3-1-**لفظ (غادي):** يوظف أهل سوف اسم الفاعل (غادي) ليدل على اسم الإشارة (هناك)، وهذا اللفظ مشتق من الغُدوة، وهو الزمن ما بين الفجر وطلوع الشمس[57]، واسم الفاعل (غادٍ) يدل على الذاهب في هذا الوقت من الصباح[58]، ويبدو أنهم قد توسّعوا في دلالته، فصار الذاهب في أي وقت يسمى (غادٍ)، وزادوا الدلالة توسيعا، فصار المكان البعيد يشار إليه بلفظ (غادي)، وهكذا فقد وظفوا لفظ (غادي)، ليدل على اسم الإشارة (هناك)، لأن لفظ (غادي) أيسر استعمالا، وأخف على اللسان والأذن، فيقال: روح غادي، أي: اذهب هناك، وهيّا من غادي، أي: من هناك.

3-2-3-2-**لفظ (هكّا):** اسم الإشارة (هكّا) يدل على جهة معينة، وهو مخفف من اسم الإشارة (هكذا) والذي يتركب من: هاء التنبيه، وكاف التشبيه، واسم الإشارة (ذا)[59]؛ فحين يقول أحدهم: امشِ هكّا، أي: امش هكذا، أي: سر من هذا الاتجاه، أما إذا قالوا(**هكاكا):** فهم يريدون التوكيد، وكأنهم يقولون:(هكذا هكذا)، وقد حدث تخفيف في العبارة، فأبدلت الذال كافاً، ثم أدغمت في الكاف الأولى، فصارت (هكّا هكّا)، ثم حذفت الهاء الثانية للتخفيف، وبقيت الكاف للدلالة على التكرار، فصار (هكاكا).

وهذا التعبير يفيد في لهجة سوف أيضا معنى: لا لشيء، أو من غير فائدة، أو لغير سبب، فحين يقول أحدهم: خرجت معاه هكاكا، أي: لا لشيء، أو حين يُسأل شخص: لماذا فعلت كذا؟ فيجيب: هكاكا، أي: لغير سبب.

3-2-4-الاسم الموصول:

تستعمل لهجة سوف ككثير من اللهجات الاسم الموصول (اللي) الذي يدل على المفرد والجمع في حالتي التأنيث أو التذكير... فيقال: (جا اللي نْجحْ)، في حالة المفرد المذكر، و(جَتْ اللي نِجْحَتْ)، في حالة المفرد المؤنث، و(جَوْ اللي نجحوا) في حالة الجمع المذكر، و(جَنْ اللي نِجْحَنْ) في حالة جمع المؤنث.

والاسم الموصول (اللي) هو اسم مخفف من (الذي)، طلبا للاقتصاد في الجهد، وذلك بحذف الذال، ونقل حركته إلى اللام لتناسب الياء، كما يقوم مقام الاسم الموصول (التي) الدال على المؤنث، ومقام (الذين) الدال على جمع المذكر، ومقام (اللاتي واللواتي)، الدالين على جمع المؤنث.

3-2-5-الحذف في الأسماء:

أهل سوف يحذفون بعض الأصوات التي تتركب منها الأسماء، قصد التخفيف، وهم يحذفون من آخر الاسم كما يحذفون من أوله أو وسطه .

وبعض العرب يفعلون ذلك بسبب إيثارهم السرعة في الكلام، وهذا ما يدفعهم إلى إسقاط بعض الأصوات من الكلمة، فقد ينطق العربي البدوي دون تمهل في نطقه، ودون انتظار نهاية بعض الكلمات، فتصدر عنه تلك الكلمات مبتورة الأول أو الوسط أوالآخر، وهو لا يحفل بذلك، لأن كل ما يرمي إليه هو إيصال المعنى مع اقتصاد في الجهد، وتحقيق السرعة التي يتصف بها البدوي في كلامه[60]، وقد رويت بعض أنواع الحذف في الأسماء عن بعض العرب؛ فقد رووا أن قبيلة طي كانت تميل إلى قطع اللفظ قبل تمامه، فيقولون مثلا: يا أبا الحكا، ويريدون ياأبا الحكم، وهذا يشبه الترخيم، إلا أن الترخيم يكون بحذف آخر الاسم المنادى، بينما هنا يقع على أية كلمة، ولو لم تكن في موضع المنادى[61].

ومن ذلك قول لبيد:

دَرسَ المَنا بِمُتالِعٍ وأَبانِ * فتقادَمَتْ بالحِبْسِ فالسُّوبانِ[62]

وفي قوله (المنا) أي: المنازل.

وفي قول أبي النجم العجلي:

تضلّ منهُ أبلي بالهوْجل * في لجّة أمسكْ فلانًا عن فُل[63]

وفي قوله: (فل)، أي: فلان.

ويوجد في اللهجة السوفية أمثلة لذلك، منها:

3-2-5-1-حذف أوائل بعض الأسماء:

يحذف أهل سوف أوائل بعض الأسماء قصد التخفيف، وهذا ما نجده مثلا في كلمة (بدَّه) أو (بدّا) التي تعوض عند أهل سوف اسم (أحمد)، ففي هذا الاسم حدث حذف وإبدال وزيادة؛ أما

الحذف، فقد حدث في الهمزة والحاء، وهما صوتان حلقيان لا يخفى ثقلهما، وخاصة الهمزة المحققة، وبعد التخلص من ثقل الهمزة والحاء تبقى (مَدْ)، فتبدل الميم باء للخفّة، وهما صوتان شفويان يكثر بينهما التبادل[64]، فتصير (بدْ)، وحتى يصبح هذا اللفظ متمكنا في النطق، يضيفون إليه دالا أخرى مفتوحة، فتشدد الدال، ثم يضيفون هاء السكت لحاجة الصيغة إليها، ومن أجل إشباع الكلمة، حتى لا يظهر فيها نقص وإخلال، فتصير (بدّه)، وهناك من يلفظها (بدّا)، وفي هذه الحالة تقوم الألف بدور الإشباع، وبعضهم لا يضيف هاء السكت ولا ألف الإشباع، فيقولون: (بدَّ).

ومن أمثلة ذلك أيضا حذف الخاء من اسم (خديجة) للتخفيف، فالخاء صوت حلقيّ، والانتقال منه إلى الدال بعده يكلّف الناطق جهدا يمكن توفيره بحذفه، فتبقى الصيغة المخففة (ديجه)، التي لا تكلّف الناطق جهدا كبيرا، ولا تعوقه عن السرعة في النطق.

3-2-5-2-الإبدال والحذف في أوائل وأواسط بعض الأسماء:

ومن أمثلة ذلك اسم (مامّه) من فاطمة، فقد حذفوا الطاء، لاجتناب الجهر والشدة والاستعلاء التي هي من صفات هذا الصوت، وحتى لا يتكلف الناطق جهدا زائدا، وأبدلوها بميم أدغموها في الميم الأصلية للاسم، فصارت (فامّه)، والميم والفاء من حيز واحد، يقع الإبدال بينهما، ثم أبدلوا الصوت الأول في الكلمة، وهو (الفاء) ميما، لتناسب الميم الأخرى، فصارت (مامّه).

3-2-5-3-حذف أواسط وأواخر بعض الأسماء:

ومثاله اسم بلقاسم، وهذا الاسم فيه ثقل واضح، يكلّف الناطق به جهدا، يوفّره عليه حذف بعض أصواته، ولذلك فقد حذفوا اللام والقاف والميم، فبقي منه (باسَ)، وربما أضافوا إليه هاء السكت،لإشباع الكلمة، فصارت (باسهْ)، أو الألف للقيام بدور الإشباع أيضا، فصارت (باسا).

3-2-5-4-الحذف في آخر الأسماء:

يحذف أهل سوف صوتا أو أكثر من آخر الاسم للتخفيف، من ذلك: (علّ)، بدل (عليّ)، و(بشَّ)، بدل (بشير)، و(مَنَّ)، بدل (مريم)... ففي (علَّ) حذفت الياء، وفي (بشَّ) حذفت الياء والراء، وفي (مَنَّ) حدث إبدال وحذف؛ فقد أبدلت الراء في مريم بالنون، لقربها من الميم، وحذف ما بعدها، وشددت النون، للارتكاز عليها في النطق، وبعضهم يضيف هاء السكت، فيقول: (منَّه)، أو يضيف الألف (منَّا).

3-2-5-5-حذف أوائل وأواخر بعض الأسماء:

يحذف أهل سوف طلبا للتخفيف أيضا أوائل وأواخر بعض الأسماء، وهذا ما يظهر بشكل واضح في اسم (محمد)، فهم يحذفون أوله وآخره، ويتركون حرفي الوسط، الحاء والميم المشددة: (حمَّ).

3-2-5-6-حذف أوائل وأواخر وأواسط بعض الأسماء:

ومثاله اسم (إبراهيم) الذي يؤول إلى (باهي)، حيث يحذفون الهمزة من أوله، والراء من وسطه، ويلقون حركتها على الباء، فتنتقل من السكون إلى الفتح، ويحذفون الميم من آخره.

3-3-المستوى النحوي:

وهو الذي يدرس الجانب التركيبي لوحدات الجملة، أي يهتم بدراسة عناصر الجملة وتراكيبها وخصائصها، والقدماء اعتبروا النحو يهتم بأواخر الكلمة إعرابا وبناء[65].

وإذا نظرنا إلى هذا المستوى في لهجة سوف، وجدنا أن تركيب الجملة يقوم على الإسناد كالجملة العربية، فهناك الجملة الفعلية التي تقوم على الفعل ويسند إليه الفاعل، كقولهم: (جي علَّ) أو (اقرا لكتاب)، ففي الجملة الأولى (جي): فعل ماض دخلته الإمالة، و(علّ): فاعل، وفي الجملة الثانية (اقرا): فعل أمر، والفاعل : ضمير مستتر وجوبا تقديره أنت، و(لكتاب): مفعول به.

وكما توجد الجملة الفعلية، توجد أيضا الجملة الاسمية، وهي التي تتكون من مبتدإ وخبر، ومثالها: (بشَّ راح للسّوق) أو (مَنَّه حطَّتْ وْلِيدْ)، ففي الجملة الأولى (بشّ): مبتدأ، والجملة الفعلية (راح للسوق): خبر. وفي الجملة الثانية (مَنَّه): مبتدأ، و(حطت): فعل ماض متصل بتاء التأنيث، و(وليد): مفعول به، والجملة الفعلية، (حطَّتْ وْلِيدْ): خبر.

غير أن هذه اللهجة تعتمد الاقتصاد في الجهد في هذا المستوى كغيره من المستويات السابقة، ويظهر ذلك من خلال عدة أمور أهمها:

3-3-1-التخلي عن الإعراب، والميل إلى التسكين:

الملاحظ أن هذه اللهجة على غرار كل اللهجات في البلاد العربية تتخفف من الإعراب، وتسقط علاماته، طلبا للخفة والاقتصاد في الجهد، وإذا غابت الحركات حل محلها السكون، إلا أن التواصل والإبلاغ يتم بشكل عادي، ولو في غيابها، وقد أثار النحاة قديما وحديثا هذا الموضوع، بيْن من يرى أن الإعراب يدل على المعنى[66]، ومن يرى أن الإعراب عمل لفظي محض، يُقصد به تحريك أواخر الكلم، للتخلص من إسكانها، ولمراعاة الانسجام بين الأصوات، حتى يتم التمكن من النطق بلا مشقة وعسر[67].

وعلى العموم، فإن اللهجة لا تراعي جانب الإعراب، ولا تهتم بحركاته، ويتم التواصل بهذا الشكل دون عائق، فهم يقولون مثلا: (فلانْ سافرْ اليومْ، وْكانْ معمّلْ باشْ يروحْ غُدوهْ، غيرْ كلّمهْ صاحْبَهْ، قالّهْ خفّْ روحكْ رامْ يحتاجوكْ).

والملاحظ أن كل كلمة من الكلمات وردت ساكنة، إضافة إلى حذف النون من الفعل (يحتاجونك) الذي ورد في موضع الرفع، ومع هذا فالتواصل يتم بشكل سليم بين أهل هذه اللهجة، وربما بينهم وبين غيرهم أيضا.

3-3-2-انعدام صيغ المبني للمفعول(المبني للمجهول):

من مظاهر التخفيف في هذه اللهجة انعدام صيغ المبني للمفعول، ومعاملة الفعل المبني للمفعول معاملة المبني للفاعل (المبني للمعلوم)، لأن صيغ المبني للمفعول يكتنفها الثقل. فالأفعال (يَخرُج، يسمَع، يرجِع)، بالبناء للفاعل تصبح (يُخْرَجُ، يُسمع، يُرجع)، في صيغة المبني للمفعول، ولا يخفى ما في هذه الصيغة من ثقل، يظهر من خلال ضم الياء.

3-3-3-التخلي عن المثنى وتعويضه بالجمع:

المعروف أن في العربية تعبيرات شكلية خاصة عن المفرد والمثنى والجمع، في الاسم والضمير والفعل،[68]؛ أما اللهجة السوفية، وعلى غرار كل اللهجات العربية، وكثير من اللغات الأجنبية، فإنها تكتفي بالمفرد والجمع فقط، وتعامل المثنى معاملة الجمع، وفي ذلك اقتصاد واضح في الجهد.

3-3-4-حذف النون من الأفعال الخمسة:

يُلحق العرب النون الأفعال الخمسة في حالة الرفع، ويحذفونها في حالتي النصب والجزم[69]، أما أهل سوف فيحذفون النون في كل الحالات، بقصد التخفيف، ففي حالة النصب يحذفونها كما تفعل العرب؛ فيقولون مثلا: (الذّرّْ يروحوا للمدرسة باشْ يقْرَوْا)، فـ(باشْ) تقوم مقام أداة النصب (كي) وتؤدي وظيفتها، وهم يحذفونها كذلك بعد أن المضمرة بعد (حتى)، فيقولون: ما تاكلوشي حتى يحضْروا أُكُلّْ، أي: لا تأكلوا حتى يحضروا جميعا، وهذا ما توافق فيه اللهجة قواعد العربية، غير أنها تحذف النون أيضا في حالة الرفع، بخلاف ما عند العرب، فيقول أهل سوف: (الناس يُخْرجُوا بَكْرِي)، أي يخرجون، و(رَاهم يَلَعْبُوا)، أي يلعبون.

3-3-5-إسقاط واو جمع المذكر السالم وتعويضها بالياء:

يسقط أهل سوف على غرار غيرهم من الناطقين باللهجات العربية المختلفة واو جمع المذكر السالم، فيقولون: "جوْ المُصلّين"، بدل المصلُّون، لأنها فاعل، كما يقولون أيضا: حُضْروا المعْروضين بالياء بدل الواو، وهذا الإسقاط يدخل في الاقتصاد، إذ إن أداة واحدة هي التي تقوم بهذه الوظيفة بدل أداتين.

3-3-6-إسناد الفعل إلى نون النسوة: إسناد الفعل إلى هذه النون لا يشكل ثقلا في الخطاب، ومن ثم فقد أبقوها لتميز المؤنث من المذكر، دون أن تحدث ثقلا، كقولهم : (خرجَنْ، يخرْجنْ، أُخرْجنْ)

3-3-7-لغة أكلوني البراغيث:

من المعروف في قواعد العربية أن الفعل يجب إفراده دائما، حتى وإن كان فاعله مثنى أو جمعا، فيقال مثلا: "قام الرجل" و"قام الرجلان" و"قام الرجال"، بإفراد الفعل (قام) دائما؛ إذ لا يقال في الفصحى مثلا: "قاما الرجلان" ولا "قاموا الرجال"[70].

وتزاد علامة الجمع في قول بعض العرب: "أكلوني البراغيث" وعلى هذا أحدُ ما تُؤُوِّلَتْ عليه الآية "وَأَسَرُّوا النَّجْوَى الَّذِينَ ظَلَمُوا" [الأنبياء، الآية 3] فيمن لم يجعل في (وَأَسَرُّوا) ضميرًا[71].

وقد حُكيت هذه اللغة عن قبيلة (بلحارث بن كعب)، كما حكاها أهل البصرة عن قبيلة (طيئ)، وبعض النحاة يحكيها عن قبيلة (أزد شنوءة)[72].

وقد بقيت هذه الظاهرة شائعة في كثير من اللهجات العربية الحديثة، ومنها لهجة سوف، كقولهم: "ظلموني الناس" و"زارونا الجيران" وغير ذلك.

وبعد هذا العرض يتضح لنا أن من أهم خصائص لهجة سوف الاقتصاد في الجهد العضلي في مستويات اللغة الصوتية والصرفية والنحوية، وأنها تتوافق كثيرا مع بعض لهجات العرب، وخاصة لهجة تميم وما جاورها، مما يدل على أن العرب الذين هاجروا إلى هذه المنطقة احتفظوا بالمعالم الكبرى للهجتهم القديمة، دون أن يطرأ عليها تغيير جوهري.

الهوامش:

---

[1] - ينظر: في اللهجات العربية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ص88.

[2] - الاقتصاد اللغوي في صياغة المفرد، د فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001م ، ص31.

[3] - ينظر : في اللهجات العربية ، إبراهيم أنيس، 63 ، 115 ، واللهجات العربية في القراءات القرآنية ، د. عبده الراجحي ، دار المعرفة الجامعية ، اسكندرية ، مصر، دط ، 1996 ، ص127.

[4] - اللهجات العربية في التراث، أحمد علم الدين الجندي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، دط، 1983م 1983م، 98/1.

[5] - جمهرة أنساب العرب لابن حزم، تح: لجنة من العلماء، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1403هـ،1983م، 261/1.

[6] - نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب، أبو العباس أحمد بن علي القلقشندي، تح: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب اللبنانين، بيروت، ط2، 1400هـ - 1980م، ص 322.

[7] - جمهرة أنساب العرب لابن حزم، 243/1.

[8] - لغة تميم دراسة وصفية تاريخية، ضاحي عبد الباقي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1405هـ، 1985م، ص38.

[9] - العبر وديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر،عبد الرحمن بن محمد بن محمد بن خلدون، تح: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط2، 1408هـ، 1988م، 377/2.

[10] - جمهرة أنساب العرب لابن حزم، 207/1 .

[11] - ينظر: لهجة تميم وأثرها في العربية الموحدة، غالب فاضل المطلبي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ص6.

[12] - ينظر: لغة تميم دراسة وصفية تاريخية، ضاحي عبد الباقي، ص7.

[13] - المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين السيوطي، تح: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1418هـ، 1998م، 401/2.

[14] - سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي،دار الكتب العلمية بيروت-لبنان، ط1، 1421هـ- 2000م، 1/ 42.

[15] - كتاب سيبويه، أبو البشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 110/4.

[16] - تفسير البحر المحيط، محمد بن يوسف الشهير بأبي حيان الأندلسي، تح: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود - الشيخ علي محمد معوض، دار الكتب العلمية – لبنان، بيروت، ط1، 1422هـ - 2001م،268/5.

[17] - تاج العروس من جواهر القاموس، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض الملقّب بمرتضى الزَّبيدي، تح: مجموعة من المحققين، دار الهداية، 4/ 100.

[18] - بحوث ومقالات في اللغة، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1415هـ، 1995م، ص 265.

[19] - المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، وزارة الأوقاف- المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، 1420هـ- 1999م، 330/1.

[20] - كتاب سيبويه، 110/4.

[21] - علم اللغة العربية، محمود فهمى حجازى، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ص 229.

[22] - ينظر: كتاب سيبويه، 108/4.

[23] - ينظر: المزهر في علوم اللغة وأنواعها،عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي، تح: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1418هـ، 1998م ، 94/2.

[24] - ينظر: شرح المفصل للزمخشري، ابن يعيش، قدم له: الدكتور إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1422هـ - 2001م، 54/9 .

[25] - دراسة في علم الأصوات، حازم علي كمال الدين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1420هـ، 1990م، ص 170.

[26] - ينظر: اللهجات العربية في التراث، أحمد علم الدين الجندي، 90/1.

[27] - شرح شافية ابن الحاجب، محمد بن الحسن الرضي الإستراباذي، تح: مجموعة من المحققين، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان، 1395هـ - 1975م، 4/3.

[28] - دراسة في علم الأصوات، حازم علي كمال الدين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1420هـ، 1999م، ص 170.

[29] - ينظر: كتاب سيبويه، 127/4.

[30] - نفسه، 127/4.

[31] - نفسه، 128/4.

[32] - هو أول اللَّبن عِنْد الْولادَة، ينظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة، 811/2.

[33] - ينظر: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي، تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1418هـ،1998م 375/3 .

[34] - حاشية الصبان على شرح الأشمونى لألفية ابن مالك، أبو العرفان محمد بن علي الصبان، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1417 هـ، 1997م، 310/4 .

[35] - النشر في القراءات العشر، شمس الدين أبو الخير ابن الجزري، تحقيق : علي محمد الضباع، المطبعة التجارية الكبرى، 35/2.

[36] - حروف الاستعلاء السبعة: الخاء، الصاد، الضاد، الغين، الطاء، القاف والظاء. ينظر: معجم علوم القرآن، إبراهيم محمد الجرمي، دار القلم، دمشق، ط1، 1422هـ، 2001م، ص 264.

[37] - الاستفال: انحطاط اللسان عند خروج الحرف عن الحنك إلى قاع الفم، وحروفه اثنان وعشرون حرفا، وهي ما عدا حروف الاستعلاء. ينظر: معجم علوم القرآن، إبراهيم محمد الجرمي، دار القلم – دمشق، ط1، 1422هـ - 2001م، ص 44.

[38] - العميد في علم التجويد، محمود بن علي بسّة المصري، تح: محمد الصادق قمحاوى، دار العقيدة – الإسكندرية، ط1، 1425هـ - 2004م، ص 130.

[39] - في اللهجات العربية، إبراهيم أنيس، ص88.

[40] - دراسات في فقه اللغة، د. صبحي إبراهيم الصالح، دار العلم للملايين، ط1، 1379هـ - 1960م، ص 96.

[41] - اللهجات العربية في التراث، أحمد علم الدين الجندي، 657/2.

[42] - كتاب سيبويه، 4/ 433.

[43] - نفسه، 4/ 433.

[44] - همع الهوامع، السيوطي، 1/ 241.

[45] - شرح تسهيل الفوائد، محمد بن عبد الله بن مالك الطائي الجياني، تح: د. عبد الرحمن السيد، د. محمد بدوي المختون، دارهجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1410هـ - 1990م، 1/ 144.

[46] - سر صناعة الإعراب، 2/ 223.

[47] - تاج العروس، الزبيدي، 506/36.

[48] - مجمع بحار الأنوار في غرائب التنزيل ولطائف الأخبار،جمال الدين، محمد طاهر بن علي الصديقي الهندي الفَتَّنِي الكجراتي، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، ط3، 1387هـ - 1967م، 635/4.

[49] - تاج العروس، الزبيدي، 36/ 506.

[50] - لسان العرب، ابن منظور،480/15.

[51] - النهاية في غريب الحديث والأثر، أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري، تح : طاهر أحمد الزاوى - محمود محمد الطناحي المكتبة العلمية - بيروت، 1399هـ - 1979م، 377/4.

[52] - مجمع بحار الأنوار، الكجراتي 635/4.

[53] - شرح التسهيل، ابن مالك، 42/1.

[54] - مسند الشافعي، محمد بن إدريس أبو عبد الله الشافعي، دار الكتب العلمية – بيروت، ص157.

[55] - ينظر: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، محمد علي بيضون، ط1، 1418هـ-1997م، ص 29، والمزهر في علوم اللغة وأنواعها، 1/ 176.

[56] - شرح التسهيل لابن مالك، 242/1.

[57] - المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، 2/ 646.

[58] - سر صناعة الإعراب، ابن جني، 23/1.

[59] - أدوات الإعراب، ظاهر شوكت البياتي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1425هـ، 2005م، ص 162.

[60] - ينظر: في اللهجات العربية، إبراهيم أنيس، ص117.

[61] - ينظر: نفسه، ص117.

[62] - لسان العرب، ابن منظور، 3/13.

[63] - شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو، خالد بن عبد الله بن أبي بكر بن محمد الجرجاويّ الأزهري، المعروف بالوقاد، دار الكتب العلمية -بيروت-لبنان، ط1، 1421هـ- 2000م، 240/2.

[64] - القبائل العربية التي يظهر فيها هذا النوع من الإبدال هي القبائل البدوية التي تميل إلى الأصوات الشديدة، ومنها تميم وقيس. ينظر: في اللهجات العربية، إبراهيم أنيس، ص103، 104.

[65] - ينظر: الكتاب، سيبويه، 13/1.

[66] - ينظر: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، أحمد بن فارس، ص35، ودلائل الإعجاز في علم المعاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط3، 1413هـ، 1992م، ص42، والنحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1420هـ، 2000م، ص10.

[67] - ينظر: الإيضاح في علل النحو، أبو القاسم الزجاجي، تح: مازن المبارك، دار النفائس، بيروت، ط3، 1399هـ، 1979م، ص70، ومن أسرار اللغة، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1978م، ص239، والإعراب وأثره في المعنى، فضل الله النور علي، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، العدد1، يوليو 2012م، ص29.

[68] - ينظر: مناهج البحث في اللغة، تمام حسان، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 219.

[69] - ينظر: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي الهمداني المصري ابن عقيل ، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث - القاهرة، دار مصر للطباعة ، سعيد جودة السحار وشركاه، ط20، 1400هـ - 1980م،80/1.

[70] - بحوث ومقالات في اللغة، رمضان عبد التواب، ص 250.

[71] - سر صناعة الإعراب، ابن جني، 2/ 273.

[72] - بحوث ومقالات في اللغة، رمضان عبد التواب، ص 70.

مفهوم الشعر في كتابات جماعة الديوان
دراسة في الأصول المرجعية

أ. **محمد الصديق معوش** ،جامعة الوادي
أ.د : مشري بن خليفة ، جامعة الجزائر 02

الملخص:

تعتبر" جماعة الديوان" جماعة مجددة ظهرت في النصف الأول من القرن الماضي، وقد بلورت رؤيتها التجديدية للقصيدة العربية من خلال إعادة تصورها لكثير من المصطلحات النقدية خاصة مصطلح "الشعر" و" العاطفة" و"الخيال" و"الوحدة العضوية"...

هذه المصطلحات التي شاعت عنها مفاهيم تكرس التقليد والمحاكاة وتبعد الشعر عن التجربة الذاتية حرارة العاطفة وخصوبة الخيال، ورغم ان فعل المثاقفة مع الآخر لم يخف اثره على هذه الرؤية النقدية الجديدة آنذاك، إلا أنها في المقابل لم تنقطع صلتها بالموروث النقدي العربي، فقد ظهرت مفاهيم لتلك المصطلحات عند مجموعة من النقاد والفلاسفة من أمثال ابن سينا وحازم القرطاجي والجرجاني.. تحمل بين طياتها بذورا لهذه الرؤية التي أظهرها جماعة الديوان بقوة في صياغة مفاهيم لتلك المصطلحات.

Abstract:

Diwan group is considered as an innovative group ,emerged in the first half of the last century .They explained their innovative vision of the arab poem by reformulating many critical concepts especially those of : poetry, emotion ,imagination and the organic unity .

Those concepts are used to be defined in common by definitions which depends on imitation and simulation and that take away poetry from personal experience , warm emotion and pure imagination ,although accumulating with the other part has an obvious impact on the new critical vision then. However ,and in the other hand , it is still related to the arab critical heritage .Many definitions of those concepts appeared in a group of critics and philosophers such as :Ibn Sina ,Hazem Alkartaji, Aljarajani....etc which brought the origins of this vision adopted by the Diwan group in reformulating definitions of those concepts.

توطئة

جماعة الديوان (شكري، العقاد، المازني) جماعة مجدّدة شحذت معولها لهدم التقليد وأوثان القديم، وهذا حقا ما تنمّ عنه كتاباتهم النقدية خاصّة فيما تعلق بشعراء الإحياء، على أنّه ينبغي أن لا نفهم أنّ هذه الجماعة قد انفصلت انفصالا تامّا عن التراث العربي أدبا ونقدا، فقد

حدّثنا هؤلاء الجماعة وحدّثتنا كتاباتهم ودراساتهم المختلفة عن ذلك كثيرا، ولمّا عدّد شكري مصادر ثقافته، بدأها بالأدب العربي فالآداب الغربيّة المختلفة ثمّ انتهى إلى الأدب العربي مرّة أخرى، يقول: " ومن اطلع على مقالاتي في نقد شعراء العرب والشعر العربي يعرف أنّي لم أقصّر في اجتباء هذه الثقافة التي بدأتها وأنا تلميذ بالمدرسة الابتدائيّة ولن أنتهي منها في الحياة، وقد ذكرت شواهد عديدة من شعري تدلّ على أنّ اطلاعي على الأدب الأوربي لم يصرفني عن الأسلوب والشعر العربيّ"[1].

وكذلك كانت مقروئية زميله العقاد في الثقافتين العربيّة والغربيّة، ففي الثقافة العربية كان يقرأ ما يقع في يديه من الكتب الأدبية والدينية ومعظمها من الطبقات القديمة، ومنها الأغاني للأصفهاني، والأمالي للقالي والكامل للمبرّد، وزهر الآداب للحصريّ القيرواني، والعقد الفريد لابن عبد ربّه والتاريخ للطبريّ وغير ذلك من الكتب والصحف العربيّة التي قرأها في مستهلّ حياته الأدبية ككتاب المستطرف من كلّ شيء مستظرف وقصص ألف ليلو وليلة، ومجلّد دائرة المعارف للبستاني، وديوان المتنبّي، وديوان البهاء زهير.. هذا إلى جانب أعداد من مجلّة العروة الوثقى لمحمّد عبده ومجلّة الأستاذ والطائف والتنكيت والتبكيت وغيرها من المجلّات التي كان يصدرها عبد الله النّديم... كما قرأ كتاب الوسيلة الأدبية للشيخ حسين المرصفي وتثقّف عليه شأنه في ذلك شأن جيله...[2].

وهذا فايز ترجيني في تقديمه كمحقق لكتاب (الشعر: غاياته ووسائطه) يقول عن ثقافة المازني: " انكبّ المازني على أمّات كتب العربيّة، فدرس بتمعّن البيان والتبيين والحيوان والبخلاء للجاحظ، وقرأ قراءة مستوعبة نتاج ابن المقفع وعبد الحميد الكاتب، وألمّ إلماما عميقا بأغاني أبي الفرج الأصفهاني، ودلائل الإعجاز للجرجاني بالإضافة إلى ذلك تأثر كاتبنا تأثرا واعيا بعدد من شعراء العرب البارزين أمثال: ابن الروميّ، والمتنبّي والمعرّي، وابن الفارض وابن نباتة وغيرهم"[3].

إنّ هذه النّصوص وغيرها تبين لنا حقيقة الصلة بين جماعة الديوان والتراث العربي أدبا ونقدا، غير أنّنا لا نظنّ كذلك أنّ جماعة الديوان كانت تردّد ذلك التراث وتكتفي به، بل كان لاطلاعها الواسع في الثقافة الغربية دور أيضا في بلورة جديدة لمفاهيم أدبية ونقدية متعددة، وهذا ما سنحاول الكشف عنه من خلال مقارنتنا لمدلولات المصطلح النقدي بين جماعة الديوان والتراث النقدي العربي لنقف على نقاط التشابه ونقاط الاختلاف، و أوجه التأثر كذلك، نرصد في ذلك منحنى التحوّل الذي حدث على أيدي جماعة الديوان، وسنختار لذلك مصطلح: "الشعر" نظرا لأهمية مفهومه الذي يعد أساس تصور كامل للشعرية العربية مع التعرض أيضا لمفهوم "الوحدة العضوية" للوقوف على رؤية واضحة حول بناء القصيدة مضمونا وشكلا...

1 . عناصر تشكيل مفهوم الشعر في كتابات جماعة الديوان:

يقول العقّاد: " الشعر صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام، والشاعر هو كلّ عارف بأساليب توليدها بهذه الواسطة، يستخدم الألفاظ والقوالب والاستعارات التي تبعث توّا في نفس القارئ ما يقوم بخاطره ـ أي الشاعر ـ من الصور الذهنية..."[4].

فمصطلح "الشعر" عنده يشير إلى التعبير عن العاطفة ونقل تأثيرها إلى المتلقّي في قالب لفظيّ مستعينا بطاقات اللغة المختلفة، كما أنّ الشعر يختلف عن النّثر في نقاط كثيرة منها: كونه يتجه إلى التأثير في العواطف ممّا يجعله غير مضطرّ للوضوح أو الترتيب المنطقيّ وهما من خصائص النّثر الذي يهدف أساسا إلى الإقناع.

ويبتعد العقّاد بمصطلح الشعر من حيث المفهوم عمّا شاع في نظريّة عمود الشّعر من اعتماد الوزن وجزالة اللفظ وشرف المعنى وغيرها، فيقول: " فليس الشاعر من يزن التفاعيل، ذلك ناظم أو غير ناثر وليس الشّاعر بصاحب الكلام الفخم واللفظ الجزل، ذلك ليس بشاعر أكثر ممّا هو كاتب أو خطيب، وليس الشاعر من يأتي برائع المجازات وبعيد النّظرات، ذلك رجل ثاقب الذهن، حديد الخيال. إنّما الشاعر من يشعر ويُشعر"[5].

فالشّعر أساسه الشّعور، والقدرة على نقل ذلك الشعور إلى المتلقي، فـ "هو ترجمان النّفس والنّاقل الأمين عن لسانها.. لأنّه لا حقيقة إلّا بما ثبت في النّفس واحتواه الحسّ، والشعر إذا عبّر عن الوجدان لا ينطق عن الهوى إن هو إلّا وحي يوحى"[6].

ومنبع الشعر ومرجعه الإحساس عند العقاد، ومع الإحساس يمتزج الفكر والخيال والعاطفة: " إنّما الشعر إحساس وبداهة وفطنة وأنّ الفكر والخيال والعاطفة ضروريّة كلّها للفلسفة والشعر مع اختلاف في النّسب وتغاير في المقادير، فلا بدّ للفيلسوف الحقّ من نصيب من الخيال والعاطفة ولكنّه أقلّ من نصيب الشّاعر، ولا بدّ للشاعر الحقّ من نصيب من الفكر، ولكنّه أقلّ من نصيب الفيلسوف، فلا نعلم فيلسوفا واحدا حقيقا بهذا الاسم كان خلوا من السليقة الشّعريّة ولا شاعرا يوصف بالعظمة كان خلوا من الفكر الفلسفي، وكيف يتأتّى أن نعطّل وظيفة الفكر في نفس إنسان كبير القلب متيقّظ الخاطر، مكتظّ بالإحساس كالشاعر العظيم"[7]، فالشاعر والفيلسوف يشتركان في حاجتهما إلى هذه الموادّ الأولية، لكن الاختلاف بينهما في نسبة ذلك الاحتياج. وهذه الأسس تصاغ في قالب فنيّ يعبّر عنها جميعا كما يشير العقاد: " والشعر الصحيح في أوجز تعريف هو ما يقوله الشاعر، والشاعر في أوجز تعريف هو الإنسان الممتاز بالعاطفة والنّظرة إلى الحياة، وهو القادر على الصياغة الجميلة في إعرابه عن العواطف والنّظرات"[8].

والعقّاد في مفهوم الشعر يغيّب الوزن والقافية والمحاكاة، وإن يكن عموما حسن الصياغة متضمّنا لذلك، لكنّه لم يجعلها عمدة تعريفه، والعقاد متأثر في مفهومه للشعر بالنقاد الإنجليز لاسيّما

هازلت القائل: "إنّ الشعر في موضوعه وشكله هو المجاز أو الشعور الطبيعي ممتزجا بالعاطفة والتخييل"[9].

أمّا المازنيّ فيبدأ في تحديده لمفهوم "الشعر" بنقده للمفاهيم السّابقة والتي شاعت بين النّقاد لأنّها حسب رأيه بعيدة عن حقيقة الشعر، وأنّ أمثال تلك التعريفات لا يمكن أن تُعتمد في تمييز الشعر عمّا سواه، فهو يقول: " ولقد نظرت فلم أجد واحدا ممّن بحثوا في الشعر جاء بتعريف فيه للنّفس مقنع، إذ ليس يكفي في تعريفه مثلا أن يقال إنّه الكلام الموزون المقفّى، فإنّ هذا خليق أن يدخل فيه ما ليس منه ولا قلامة ظفر، وإنّما نظر القائل إلى الشعر من جهة الوزن وحدها وأغفل ما عداها..."[10].

وقد ربط المازني الشعر بالعالم الدّاخلي للإنسان من حيث هو تعبير عن وجدانه، بل تعبيره عن العالم الخارجيّ لا يكون إلّا من خلال عالمه الدّاخليّ، لذلك يقول: " وهل الشعر إلّا مرآة القلب، وإلّا مظهر من مظاهر النّفس، وإلّا صورة ما ارتسم على لوح الصدر وانتقش في صحيفة الذّهن، و إلّا مثال ما ظهر لعالم الحسّ وبرز لمشهد الشاعر"[11]؟

ويدخل المازني في مفهوم "الشعر" عناصر أخرى طالما أغفلت في تعريف الشعر، وهي: العاطفة والخيال، فهو عندما يسوّي بين التصوير والشعر يحدّد أنّ لهما نفس الغرض، والأدوات: "والتصوير فنّ ذهني كالشّعر، غرضه العاطفة وأداته الخيال أو الخواطر المتصلة التي توجّهها العاطفة وجهتها..."[12]، ولكنّ الشعر مع ذلك يتفوّق على التصوير في كونه يستوعب أحاسيس الشّاعر وعواطفه.

ولا يكتفي المازنيّ بأن يجعل من الشّعر تعبيرا عن الوجدان والعواطف، بل إنّه مع ذلك ينقل هذه العواطف ويولّدها في نفوس المتلقين، لذلك نجده يقرّ "بيرك" على ما يقوله في كتابه "الجليل والجميل": "إنّ من يتدبّر حسنات الشّعراء وبراعاتهم يجد أنّها لا تستولي على النّفس من أجل ما تحدثه في الذّهن من صور لأنّها توقظ في النّفس عاطفة تشبه العاطفة التي ينبّهها الشيء الذي هو موضوع الكلام، فيعلّق المازني قائلا: " وهذا صحيح حتّى في الشّعر الوصفيّ الذي هو بطبيعته وغايته ألصق بالتصوير ممّا عداه من فنون الشّعر وأبوابه"[13]، وأوضح من هذا قوله: " وكذلك لابدّ في الشّعر من عاطفة يفضي بها إليك الشّاعر ويسترجع أو يحرّكها في نفسك ويستثيرها، وإذا كان هذا فقد خرج من الشعر كلّ ما هو نثريّ في تأثيره، أو ما كان في جملته وتفصيله عبارة عن (قائمة) ليس فيها عاطفة ولا ممّا يوقظ عواطف القارئ ويحرّك نفسه ويستفزّها"[14].

وليس الشعر عند المازني عاطفة محضة، بل إنّها تمتزج بالفكر ونشاط الذهن ولكن بقدر ما يحتاج إليه من ربط الإحساس، فمجاله العواطف والأحاسيس وذلك حظّه الأوفر ولكنّه لا يستغني عن الفكر، وإن كان حظّه الأقلّ منه، يقول المازنيّ: " فإنّ الشعر مجاله العواطف لا العقل،

والإحساس لا الفكر، وإنّما يعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس، ولا غنى للشعر عن الفكر.. ولكن سبيل الشّاعر أن لا يعنى بالفكر لذاته ولسداده ورزانته، بل من أجل الإحساس الذي نبّهه، أو العاطفة التي أثارته"[15].

ونستطيع أنّ نقول مع المازنيّ أنّ مصطلح "الشعر" يشير إلى أنّه تعبير عن وجدان الشّاعر وذاته وحياته الباطنيّة، مجاله العواطف وأداته الخيال يصدر عن نفس الشّاعر وطبعه[16].

ويعتبر شكري صاحب أوّل إنتاج لجماعة الديوان، وذلك بإصدار ديوانه الأول سنة 1909 وعلى غلافه هذا الشعار:

ألا يا طائر الفـــــــردوس إنّ الشعر وجدان

ف"الشعر" عند شكريّ أيضا تعبير عن النّفس وعواطفها، وهذا التعبير يشكّله الخيال والفكر والذوق السليم، وهذا معنى قوله: " فالشعر هو ما اتفق على نسجه الخيال و الفكر إيضاحا لكلمات النفس و تفسيرا لها. فالشعر هو كلمات العواطف و الخيال و الذوق السليم"[17].

فشكري يدخل العواطف والخيال والذوق في مفهوم الشعر، متأثرا بتعريف هازلت القائل: "الشعر هو لغة الخيال والعواطف..."[18]، والعاطفة التي يقصدها شكري ليست واحدة بل هي متعدّدة ومتنوعة، فهو يقول: " والشاعر لا يعبّر عن عاطفة واحدة أو نفس واحدة بل يعبّر عن عواطف متغايرة، ونفوس متباينة .. يعبّر عن كلّ نفس"[19]، إذن فالشاعر لا يعبّر في شعره عن عواطفه الخاصّة فحسب، بل تمتزج معها عواطف أخرى لذوات أخرى غير ذاته.

والشعر لا يكتفي بالتعبير عن العواطف، بل يولّدها ويثيرها في نفوس المتلقين ويجعلهم يحسّونها إحساسا عميقا لأنّ " الشاعر الكبير لا يكتفي بإفهام النّاس، بل هو الذي يحاول أن يسكرهم ويجنّهم بالرغم منهم، فيخلط شعوره بشعورهم وعواطفه بعواطفهم"[20].

2 . ماهية الشعر في كتابات جماعة الديوان:

ومن خلال ما أورده جماعة الديوان من مفاهيم حول مصطلح "الشعر" نلحظ أنّهم قد اتفقوا على أنّ "الشعر" تعبير يرتبط بالعالم الدّاخليّ للشاعر، ولكنّهم اختلفوا في تفسير طبيعة هذا الارتباط، ذلك أنّ المازني والعقاد يفسّران معنى " الشعر تعبير عن الوجدان" بأنّ الشاعر يعبّر عن وجدانه الذّاتي وحياته الخاصّة، وأحاسيسه الشخصية، وأنّه حينئذ يعبّر عن المجتمع باعتبار أنّ وجدانه وأحاسيسه وعواطفه لا يمكن أن تكون ذاتية خالصة في الأحوال العادية وفي غير حالات الانعزال والانطواء المَرضيّ أو الغفلة التي لا تجعله يدرك أنّ وجدانه وأحاسيسه جزء من وجدان وأحاسيس مجتمعه متأثّرة به ومؤثّرة فيه وأنّ الشاعر مهما كانت أصالته إنّما يتكون من رواسب ماضيه وماضي قومه وإشعاعات حاضرهم وإرهاصات مستقبلهم[21].

فالشعر في نظرهما تعبير مباشر عن نفس الشاعر، والشاعر باعتباره إنسانا يعيش في المجتمع ويشعر بقومه ويتجاوب مع ماضي وطنه من أحداث، فإنّه إذا عبّر تعبيرا صادقا عن نفسه فهو إنّما يعبّر بطريقة غير مباشرة عن جنسه وعن مجتمعه وعن بيئته وعن عصره وقد أسهب العقاد والمازني في شرح هذه الحقائق بالتفصيل في مواضع مختلفة من إنتاجهما، يقول العقاد عندما قاوم فكرة الأدب القومي التي شاعت في عصره: "ليس من القومية أن يسجّل الشاعر أسماء البلاد ومعالمها وإنّما المطلوب أن يكون إنسانا يشعر بقومه وبالنّاس وبالدنيا وتأتي الطبيعة القومية من وصفه السماء كما تأتي من وصفه طنطا وأسوان لأنّه لن يخرج عن قوميته ولا عن طبيعتها"[22].

وقد تحمّس العقاد والمازني لهذه النّظرية التي تطالب بأن يكون الشعر تعبيرا عن وجدان الشاعر وحياته الباطنية وبعبارة أخرى أن يكون (شعر الشاعر صورة لنفسه هو).

أمّا شكري فله تفسير مختلف عن صاحبيه في معنى كون (الشعر تعبيرا عن الوجدان) فالوجدان الذي يعبّر عنه الشاعر في نظر شكري ليس وجدانه الخاص، وإنّما هو الوجدان العامّ، فالشعر عنده ينبع من الوجدان والإحساس والشعور الإنسانيّ العامّ، لذلك لم يطالب كما طالب العقّاد والمازنيّ من قبل بأن يكون الشعر صورة لنفس صاحبه وحياته الخاصّة، وفي ذلك يقول: " والشاعر لا يعبّر عن عاطفة واحدة أو نفس واحدة بل يعبّر عن عواطف متغايرة، ونفوس متباينة "[23].

فالقصيدة عند شكري ليست تعبيرا مباشرا عن صاحبها، وأنّ ما بها من عواطف وأحاسيس ليست عواطف الشاعر الخاصة التي مارسها في حياته وإنّما هي عواطف النّفس البشريّة التي تتجاوز حدود الزمان والمكان، فهي عواطف القصيدة، لأنّه يؤمن بأنّ للشعر هويته الخاصة به، وهو يعبّر عن كلّ عاطفة وكلّ نفس، وليس الشعر عنده تعبيرا عن نفس الفنّان ولا تعبيرا عن موضوع معيّن أو شخصية محددة في خارجه كما ذهب العقاد والمازني[24].

والقصيدة عنده خلق خيالي مستقلّ بذاته، الشاعر فيها يستفيد من الواقع، ويأخذ منه ولكنّه يتطوّر به ويضيف إليه من نفسه ما يقتضيه الفنّ ويعدّل فيه، ويبتعد عنه ليلقي عليه الضوء الساطع فيكشف عن حقيقته ولا ينقله كما هو بأيّة حال من الأحوال، ومع ذلك يعترف شكري بأنّ شعر الشاعر ابن طبعه ومزاجه[25]، فيقول: " ولا ريب أنّ شعر الشاعر ابن طبعه ومزاجه "[26] فالشخصية التي تظهر في الشعر عند شكري هي شخصية الشاعر الفنيّة لا شخصيته كإنسان في الحياة خلافا لما ذهب إليه العقاد والمازنيّ، " فإنّ الشاعر يحاول أن يعبّر عن العقل البشريّ والنّفس البشريّة وأن يكون خلاصة زمنه وأن يكون شعره تاريخا للنّفوس ومظهرا ما بلغته في عصره"[27].

ويعود هذا التباين بين شكري وصاحبيه إلى كون شكري شاعرا بالأساس بالإضافة إلى عمق ثقافته في الرومانسية الإنجليزية، أمّا العقاد والمازني فلهما نظرة المفكر المتأمّل، وقد كان أغلب ما نجح

فيه العقاد وأثّر به ما كتبه نثرا، بل إنّ المازني ترك الشعر في النصف الثاني من حياته معلنا صراحة إخفاقه فيه.

3 ـ الأصول المرجعية لماهية الشعر عند جماعة الديوان:

أمّا إذا عدنا إلى تراثنا النقدي فإننا نلاحظ أنّه مذ وضع قدامة بن جعفر تعريفه المشهور للشعر حتى راح أغلب النقاد من بعده يردّدونه، يقول قدامة عن الشعر إنّه: " قول موزون مقفّى يدلّ على معنى"[28].

ويلاحظ أنّ في هذا التعريف قصورا شديدا لأنّه لا يتضمّن أهمّ مقوّمات هذا الفنّ التعبيريّ كالعاطفة والخيال، ثمّ إنّه يسويّ بين الشعر والعلم، فمن الممكن أن تصاغ النّظريّة العلميّة صياغة نظميّة وتدلّ بذلك على معنى، ومع هذا فإنّها لا تعدّ شعرا بل نظما، وذلك لافتقارها إلى العاطفة والخيال.

يقول عثمان موافي معلّقا على سيطرة هذا التعريف على النقد العربي: " ظلّ هذا التعريف مسيطرا على أذهان النّقاد العرب لفترة طويلة من الزمن حتى ليخيّل للمتصفّح العجل لتراثنا النّقدي، أنّ تصوّر نقادنا العرب لمفهوم الشعر انحصر داخل هذا الإطار الذي رسمه قدامة له"[29].

ولكن من الظلم أنّ نحكم على النقد العربي القديم كلّه بأنّه ارتضى تعريف قدامة، ولم يحاول تعاريف أخرى له لأنّ " المتصفح المدقّق .. يدرك حقيقة هامّة، وهي أنّ مفهوم هذا المصطلح الأدبيّ لم يظلّ منحصرا داخل هذا الإطار الضيّق، وبخاصّة بعد أن اتسع أفق النّقد العربيّ، ونما وتطوّر، وتأصّل معه الذوق الأدبي وازداد عمقا عن ذي قبل.

ومن ثمّ فقد وجدنا بعض نقادنا القدامى، وبخاصّة أولئك الذين تشرّبوا روح الثقافة العربية، وروح الثقافة اليونانية، وامتزج الفكر عندهم بالوجدان، يضيقون ذرعا بهذا المفهوم الضيّق للشعر، الذي لا يتلاءم وطبيعته الفنيّة الأصيلة، ولذا فقد عدّلوا صياغة هذا المفهوم بما يتلاءم وهذه الطبيعة الفنيّة للشعر فأضافوا إلى صفة الوزن صفة التخييل"[30].

ولذا ينبغي أن لا نغفل تعاريف أخرى للشعر في تراثنا وإن لم تشتهر فإنّ فيها محاولات تقترب كثيرا من طبيعة الفنّ الشعريّ الحقيقيّة، ومن ذلك:

قول القاضي الجرجانيّ: "الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثمّ تكون الدّربة مادّة له..."[31]، فقد أدخل القاضي في مفهوم الشّعر (الطبع) وهو ما يقابل في المفهوم الحديث: (التدفق التلقائيّ) وأدخل (الذكاء) وهو ما يقابل أيضا (التأمّل والفكر).

ويعرّف المعرّي الشّعر بأنّه: "كلام موزون مقفّى تقبله الغريزة على شرائط، إن زاد أو نقص أبانه الحسن"[32]، يقول أحمد عزام: "والغريزة عنده هي قوّة الإحساس التي تميّز الزيادة والنقصان"[33].

ونجد مثلا حازما القرطاجنّي رغم متابعته للقدماء في تعريفه للشعر، إلّا أنّه يضيف جديدا وهو التأثير في المتلقي بواسطة التخييل والمحاكاة، فيقول: " الشعر هو: الكلام الموزون، المقفّى، من شأنه أن يحبّب إلى النّفس ما قصد تحبيبه، ويكرّه إليها ما قصد إليها تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلّة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوّة صدقه، أو قوّة شهرته أو بمجموع ذلك وكلّ ذلك يتأكّد بما يقترن به من إغراب، فإنّ الاستغراب والعجب حركة للنّفس إذا اقترنت بحركتها الخياليّة قوي انفعالها وتأثيرها"[34].

ويعرّفه ابن سينا في كتاب الشفاء بأنّه "كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة .. والكلام المخيّل هو الكلام الذي تذعن له النّفس فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري، سواء كان المقول مصدّقا به أو غير مصدّق"[35].

ويعرّف ابن خلدون الشعر قائلا: "الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصّل بأجزاء متفقة في الوزن والرويّ، مستقلّ كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله، وما بعده الجاري على أساليب العرب خصوصة به"[36].

فتضمين الاستعارة في هذا التعريف، هي إشارة إلى المجاز عموما، وهي إشارة تقترب في دلالتها من الخيال الشعريّ...

ورغم أنّ التعاريف السابقة قد حاولت تجاوز ذلك التعريف الشكلي الذي لم ينفذ إلى لبّ الشعر إلّا أنّها لم تنتشر ذلك الانتشار الذي يترك لها أثرا بارزا في الفكر النقدي العربي، وإذا عدنا إلى مفهوم هذا المصطلح عند جماعة الديوان وجدناه يتضمّن عناصر جديدة مثل العاطفة والخيال والذوق والفكر والتأثير في المتلقيّ، ولئن كانت في بعض التعاريف السابقة لمحات كالتخييل والتأثير والطبع، فإن مفهوم الخيال والعاطفة والتأثير قد أخذ أبعادا جديدة في تعريف جماعة الديوان للشعر، خاصّة البعد الذاتي والإنساني...

لقد ركّز مفهوم جماعة الديوان للشعر على المضمون، على روح الشعر دون إهمال للصياغة الجميلة، فهو عندهم تفاعل بين الشكل والمضمون، وكان التركيز على الشكل في التعاريف التراثية إشارة إلى ضرورة التقليد والاحتذاء وعدم الخروج على الأساليب الموروثة، في حين يأخذ الشعر عند جماعة الديوان منحى الحريّة والانطلاق ما دام تعبيرا عن الوجدان وصورة لنفس صاحبه، بل وقطعة منها، وبذلك يضرب مفهوم المصطلح عندهم بجذوره في تلك المحاولات الرائدة رغم احتجابها وراء تعريف قدامة العروضي ذاك.

4 . الوحدة العضوية في كتابات جماعة الديوان:

من أهمّ الأصول التي ثار فيها جماعة الديوان على مدرسة التقليد، هي تفكك القصيدة لاعتمادها على وحدة البيت، فالبيت في القصيدة العربية التقليديّة وحدة مستقلّة بذاتها، وفي أغلب الأحيان يمكن التقديم والتأخير ولا ضير على القصيدة لأنّ البيت لا يرتبط بما بعده ولا بما قبله، لذلك دعوا إلى وجوب أن تكون في القصيدة وحدة معنوية أو وحدة فنيّة، وهكذا تردّد المصطلح عندهم مرّة "وحدة معنوية" ومرّة "وحدة فنيّة " ممّا جعل بعض الدارسين يختلفون في: أنّ ما يقصده جماعة الديوان بهذه الوحدة هل هو الوحدة العضوية المعروفة عند شعراء الرومانسية الإنجليز؟ ولكنّ الملاحظ أنّ جماعة الديوان أنفسهم لم يكونوا على مستوى واحد في فهم هذه الوحدة كما سيتبين من كلامهم فيها وهذا رغم مرجعياتهم الموحدة، وكذا اتجاههم الأدبي والنقدي.

إنّ القصيدة العربية رغم كونها على وزن واحد وقافية واحدة إلا أنّ ذلك لا يحقق لها الوحدة المعنوية المطلوبة حسب رأي العقّاد إذ يقول: " فأمّا التفكّك فهو أن تكون القصيدة مجموعا مبدّدا من أبيات متفرّقة لا تؤلّف بينها وحدة غير الوزن والقافية وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة إذ كانت القصائد ذات الأوزان والقوافي المتشابهة أكبر من أن تحصى فإذا اعتبرنا التشابه في الأعاريض وأحرف القافية وحدة معنوية جاز إذن أن ننقل البيت من قصيدة إلى مثلها دون أن يخلّ ذلك بالمعنى أو الموضوع وهو ما لا يجوز، ولتوفية البيان ينبغي أن نقول إنّ القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنيّا تامّا يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقيّ بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيّرت النّسبة أخلّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها، فالقصيدة الشعريّة كالجسم الحيّ يقوم كلّ قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني عنه غيره في موضعه إلّا كما تغني الأذن عن العين أو القدم عن الكفّ أو القلب عن المعدة..."[37].

فالوحدة الفنيّة التي يطلبها العقّاد هي وحدة الخاطر أو تجانس الخواطر حتى تصير القصيدة كالجسم الحيّ في انسجام أعضائه وتناسقها وتكاملها فلا يأخذ أحدها مكان الآخر ولا يغني عنه.

والعقاد لم يقف عند مميّزات هذه الوحدة المعنوية وإنّما رآها مجسّدة في أمرين: أحدهما تماسك الأبيات تماسك الأعضاء في الجسم الحيّ، وثانيهما اختصاص كلّ جزء من أجزاء القصيدة بوظيفة لا يعدوها، مثل أعضاء الجسم وأجهزته سواء بسواء والجزء هنا كما يتبيّن من كلامه هو البيت، ويبدو هنا جدّ متأثر بالمدرسة التطورية حيث يصطنع حججها كما هو واضح في كلامه.

وافتقار القصيدة لهذه الوحدة الفنيّة يجعلها مشوّهة مضطربة، يقول: " ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشّعر فلم تجدها فاعلم أنّه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد أو شعور كامل

الحياة بل هو كأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيه ببعض أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لا تميّز لها عضو ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة"[38].

ويؤكد العقاد على أنّ الوحدة الفنيّة ليست ترتيبا منطقيا أو ترابطا رياضيا بين أبيات القصيدة، بل هي انسجام الخواطر وتدفقه من أولها إلى آخرها، يقول: "وقبل أن نتحوّل من كلامنا على التفكّك وفقدان الوحدة الفنيّة ننبّه من يستبهم عليه الأمر إلى أنّنا لا نريد تعقيبا كتعقيب الأقيسة المنطقية ولا تقسيما كتقسيم المسائل الرياضية وإنّما نريد أن يشيع الخاطر في القصيدة ولا ينفرد كلّ بيت بخاطر فتكون كما أسلفنا بالأشلاء المعلّقة أشبه منها بالأعضاء المنسقة"[39].

تقول سعاد محمد جعفر عن الوحدة الفنيّة عند العقّاد ما نصّه: "وهذه الوحدة كما هو ظاهر.. وحدة شعوريّة فكريّة تقوم على خيط نفسي رفيع يربط بين أجزاء القصيدة، فالقصيدة عنده تتشكّل من أجزاء متداخلة بعضها ببعض، وفي الوقت نفسه متصلة بالتيار العام للقصيدة، ذلك التيّار الذي يربط بين أجزائها المختلفة"[40].

والعقاد في نقده التطبيقي كما فعل مع قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل (الديوان: ص 130 وما بعدها) يتخذ من مسألة ترتيب الأبيات أو إعادة ترتيبها مقياسا لوجود الوحدة الفنية أو عدم وجودها، وهذا يدلّ على إدراكه للشكل منفصلا عن المعنى، وأنّه كان يهتمّ بالمضمون والمعنى أكثر من اللفظ والشكل، كما يدلّ أيضا على أنّه يدرك البيت كوحدة قائمة بذاتها مميزة عن غيرها ولها وظيفته الخاصّة، ممّا يدلّ على أنّ العقاد ما زال تحت تأثير النقد العربي القديم[41].

وكذلك في كلامه عن ابن الرومي الذي يعتبره محققا للوحدة المعنوية في شعره مخالفا لتقاليد الشعر العربي التي كانت قبله، ومقياس العقاد في ذلك هو استعصاء التقديم والتأخير بين أبيات القصيدة، كما يؤكّد على وحدة الموضوع وكماله فهو يرفض تعدد الموضوعات المعروف في القصيدة العربية، يقول: "فالعلامات البارزة في قصائد ابن الرومي هي طول نفسه وشدّة استقصائه المعنى واسترساله فيه، وبهذا الاسترسال خرج عن سنّة النّظامين الذين جعلوا البيت وحدة النّظم وجعلوا القصيدة أبياتا متفرّقة يضمّها سمط واحد، قلّ أن يطرد فيه المعنى إلى عدّة أبيات وقلّ أن يتوالى فيه النّسق تواليا يستعصي على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير فخالف ابن الروميّ هذه السنّة وجعل القصيدة « كُلّا » واحدا لا يتمّ إلا بتمام المعنى الذي أراده على النّحو الذي نحاه، فقصائده « موضوعات » كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الأغراض ولا تنتهي حتى ينتهي مؤداها وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها، ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة"[42].

وقد نادى المازني أيضا بوجوب النّظر إلى غرض الشاعر في القصيدة جملة حتى يدرك ما يهدف إليه كاملا إذ لا يمكن أن يغني النّظر إلى جزء من القصيدة دون غيره من الأجزاء، يقول: "إنّ

مزيّة المعاني وحسنها ليسا فيما زعمتم من الشّرف، فإنّ هذا سخف كما أظهرنا فيما مرّ، ولكن في صحّة الصلة أو الحقيقة التي أراد الشّاعر أن يحلّها عليك في البيت مفردا أو في القصيدة جملة، وقد يتاح له من الإعراب عن هذه الحقيقة أو الصلة في بيت أو بيتين وقد لا يتأتّى له ذلك إلّا في قصيدة طويلة، وهذا يستوجب أن ينظر القارئ في القصيدة جملة لا بيتا بيتا كما هي العادة، فإنّ ما في الأبيات من المعاني إذا تدبّرتها واحدا واحدا، ليس إلّا ذريعة للكشف عن الغرض الذي إليه قصد الشّاعر، وشرحا إليه وتبيينا"[43].

فالوحدة التي يطالب بتحقيقها في القصيدة هي وحدة الفكرة أو المعنى أو الغرض وهذه الوحدة يصل إليها القارئ أو الناقد عن طريق قراءته الواعية للنّص كلّه متدبّرا الأبيات بيتا بيتا حتى يكتشف الغرض الذي أراده الشاعر وبعبارة أخرى إنّ المعنى الكلّي للقصيدة عنده هو مجموع المعاني الجزئية التي تتعانق وتتآلف في القصيدة لتكشف عن غرض الشاعر أو فكرته.

وفي نقده التطبيقي عالج المازني في كتابه حصاد الهشيم فكرة الوحدة الفنيّة في قصيدة (ترجمة شيطان) للعقاد، فقال: " لأوّل مرّة في تاريخ الأدب العصريّ ـ والعرب أيضا ـ يرى القارئ عملا فنيّا تامّا قائما على فكرة معيّنة تدور على محورها القصيدة وتجول، ولعلّ هذا من أظهر مميّزات الأدب الحديث وأكبرها، فقد كان الرّجل يقول القصيدة مسوقا إلى غرضها بباعث مستقلّ عن النّفس ولكنّك هنا ترى بناء مشيدا نبتت فكرته لسبب مفهوم وعلّة طبيعيّة مشروحة وأعمل الشّاعر ذهنه في جملتها وتفاصيلها ثمّ أفرغها في قالب تغيّره لها بعد الرؤية، وعرضها في أسلوب فنّيّ موسيقيّ أبدعه لها"[44].

فالمازني فيما سبق يقرّر أن قصيدة العقاد هي أوّل عمل فنّي قائم على فكرة معيّنة تدور على محورها القصيدة، وهذا كلام فيه نظر إذ أنّ بعض الدارسين يرون أنّ كلّ عمل قديما أو حديثا يتمتع بهذه الميزة ومنهم سعاد محمد جعفر في بحثها: التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ومصطفى ناصف في كتابه: دراسة الأدب العربي.

وفي كلام المازني السابق ما يدلّ على فصله بين الشكل والمضمون، واهتمامه بالمضمون أكثر، ولكن نظرته إلى الشكل كانت أوسع من نظرة العقاد، فهو عنده يشمل مكونات الشعر المختلفة من وزن وأسلوب وعاطفة وخيال.

مثلما دعا العقاد والمازني دعا شكري القارئ والناقد إلى النظر إلى القصيدة جملة واحدة لا بيتا أو أبيات، لأنّ قيمة البيت عنده في الصلة التي تربطه بموضوع القصيدة، يقول في ذلك: " إنّ القرّاء من الجمهور إذا قرأوا قصيدة جعلوا يلتقطون منها ما يناسب ذوقهم، ثمّ ينبذون ما بقي من غير أن يبحثوا عن السّبب الذي جعل الشّاعر ينظم في قصيدته هذه المعاني، فهم كالمريض الذي فقد

شهوة الطّعام، يأخذه مكرها، فهم لا يغتفرون للشاعر أن يكون أوسع منهم روحا، وأسلم ذوقا، وأكبر عقلا، ويريدون منه أن ينزل إلى مستوى عقولهم، ونفوسهم، وأذواقهم، ويحكمون على قصيدته بأبيات منها تستهوي أنفسهم إمّا بحقّ وإمّا بباطل، لأنّهم يعدّون كلّ بيت وحدة تامّة، وهذا خطأ: فإنّ قيمة البيت في الصّلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة؛ لأنّ البيت جزء مكمّل ولا يصحّ أن يكون البيت شاذّا خارجا عن مكانه من القصيدة، بعيدا عن موضوعها. وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهينا بتفهّم الصلة التي بينه وبين موضوع القصيدة. ومن أجل ذلك لا يصحّ أن تحكم على البيت بالنّظرة الأولى العجلى الطّائشة، بل بالنّظرة المتأمّلة الفنيّة. فينبغي أن تنظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل، لا من حيث هي أبيات مستقلّة: فإنّنا إذا فعلنا ذلك وجدنا أنّ البيت قد لا يكون ممّا يستفزّ القارئ لغرابته، وهو بالرّغم من ذلك جليل لازم لتمام معنى القصيدة"[45].

ولكنّ شكريا رفض القول بتفكّك القصيدة العربية، ورأى العلة في القرّاء لا فيها، وقد أشار لطفي عبد البديع إلى هذه الحقيقة عندما قال: "كان شكري فيما نعلم أول من ألمّ بهذه الحقيقة وقد دونها سنة 1916 في مقدّمة ديوانه الخامس ثمّ لم يتابعه فيها أحد من النقاد بعده"[46].

لذلك لم يطالب شكري بوحدة المعنى أو وحدة الموضوع لأنّه يعترف بوجودها في كلّ قصيدة ناضجة، وإنّما طالب بالوحدة العضوية المتمثلة في مراعاة الانسجام في الخيال والتفكير والعاطفة في كلّ جانب من جوانب موضوع القصيدة يقول في ذلك: "ومثل الشّاعر الذي لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقّها، مثل النّقّاش الذي يجعل نصيب كلّ أجزاء الصّورة التي ينقشها من الضّوء نصيبا واحدا... وكما أنّه ينبغي للنّقاش أن يميّز بين مقادير امتزاج النور والظلام في نقشه، كذلك ينبغي للشاعر أن يميّز بين جوانب موضوع القصيدة، وما يستلزمه كلّ جانب من الخيال والتفكير، وكذلك ينبغي أن يميّز بين ما يتطلبه كلّ موضوع فإنّ بعض القراء يقسّم الشعر إلى شعر عاطفة وشعر عقل، وهي مغالطة غريبة، إذ أنّ كلّ موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعا ومقدارا خاصّا من العاطفة والتفكير."[47]

فالوحدة العضوية التي يقصدها شكري هنا هي مراعاة التناسب والانسجام بين مكونات الشعر المختلفة والعاطفة والخيال والتفكير مع مراعاة ما يتطلبه كلّ موضوع من هذه المكونات وأن يكون هناك تمييز بين جوانب القصيدة المختلفة بحيث لا تسير على وتيرة واحدة.

وشكري لا يطالب كما العقاد والمازني بوحدة الخاطر أو المعنى، ولا يفصل مثلهما بين الشكل والمضمون، والمعنى الكلّي للقصيدة عنده يتمثّل في الأفق الأخير الذي تنتهي إليه الدلالات الفنية في السياق، وليس مجموع الجزئيات المتناثرة في العمل الفنّي كما ذهب العقاد والمازني، والدليل على ذلك قوله: " هذه قصيدة (الملك الثّائر) لقد حاول غبيّ أن يقرأها مرّة، فقرأ منها أبياتا، ورأى عصيان الملك،

فأخذ منه الغضب كلّ مأخذ ولم يتمّ قراءة القصيدة فلما قرأت له ما لاقاه الملك الثّائر من العقاب لعصيانه، انشرح صدره وقال: << إنّه جدير بهذا العقاب>>!

وهذه الحادثة تشرح السّبب في سوء الفهم الذي يعتور بعض النّاس في قراءة القصائد التي تشرح أمثال هذه الخواطر والعواطف النّفسيّة التي لها علاقة بالحياة والخلق، فإنّه لا يحاول تفهّم مغزى القصيدة الذي لا يستخلص من أبيات مفردة من القصيدة، بل يستخلصه بأن يفهم وحدة القصيدة الفنيّة وما تقضيه المقابلة الفنيّة من اختلاف جوانب الرأي فيها واختلاف حالات النّفس التي ضمّنتها القصيدة"[48].

ورغم أنّ جماعة الديوان اتفقوا على المناداة بالوحدة الفنيّة في القصيدة كما طالبوا بقراءة العمل الفنّي كاملا لا أجزاء، لكنّهم اختلفوا في فهم حقيقة هذه الوحدة، ويمكن رصد بعض نقاط الاختلاف بينهم فيما يلي:

- شكري بتحقق هذه الوحدة في كلّ قصيدة ناضجة، وما على القارئ أو الناقد إلا البحث عنها، أمّا العقاد والمازني فعندهما بعض القصائد مفككة، وبعضها يتمتع بالوحدة.

- المعنى الكلّي عند العقاد والمازني يتكوّن من مجموع المعاني الجزئية الموجودة في القصيدة، وأمّا عند شكري فهو ممثّل في الأفق الأخير الذي تنتهي إليه الدلالات الفنية في السياق.

- يرى شكري أنّ تعدّد الموضوعات التقليدية في القصيدة العربية لا يخلّ بوحدتها لأنّ النّفس إذا فاضت بالشعر أخرجت ما تكنّه من الصفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة، أمّا العقّاد والمازني فيرفضان تعدّد الموضوعات فيها، كما أنّهما يرفضان المطالع الغزلية...

5 ـ التجليات المحتشمة للوحدة العضوية في النقد العربي القديم:

وإذا كانت قضية الوحدة العضوية من أهمّ القضايا التي شغل بها النّقاد المحدثون، نتيجة لما لاحظوه من وحدة القصيدة في آداب الغرب فإنّ النقد العربيّ القديم" لم يبذل جهدا كبيرا في النّظر إلى العمل الفنّي كوحدة شاملة فقد فصل النقاد بين اللفظ والمعنى..."[49]، كما أنّ الشعراء منذ العهد الجاهلي لم يهتمّوا بهذه الوحدة الفنيّة، يقول شوقي ضيف: " ومن الحقّ أنّ القصيدة العربيّة لم تكن تعرف هذه الوحدة العضوية معرفة واضحة قبل عصرنا الحديث إلّا نادرا، وربّما كان مرجع ذلك إلى تقيّد شعرائنا في العصور الوسطى بنموذجها الذي وضعه لها شعراء العصر الجاهلي، حيث نجد القصيدة متحفا لموضوعات مختلفة، لا تربط بينها أيّ رابطة قريبة"[50].

ويفسّر شوقي ضيف عدم تمتع القصيدة العربية بهذه الوحدة بطبيعة الحياة التي كان يعيشها الإنسان بما تتوفّر عليه من استقلالية فردية، يقول: " وعلى هذا النّحو تألّفت القصيدة الجاهلية من أبيات متجاورة متناثرة كأبيات الحيّ وخيامه، فكلّ بيت له حياته واستقلاله، وكلّ بيت

وحدة قائمة بنفسها، وقلّما ظهرت صلة وثيقة بين سابق ولاحق، وبذلك فقدت تلك القصيدة وحدتها لا من حيث الموضوعات المتباينة التي تنتظم فيها فحسب، بل أيضا من حيث الأبيات في الموضوع الواحد، فهي تتجاور مستقلّا بعضها عن بعض"[51].

وتلعب الثقافة الشفهيّة دورها في افتراض أن يكون البيت وحدة مستقلّة تامّة المعنى كي يسهل حفظه وروايته والتمثّل به في مختلف الأحوال، لذلك شاع عندهم: أشعر بيت، وأغزل بيت، وأفخر بيت...

ولذلك لم تكن" للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية في شكل ما من الأشكال، لأنّه لا صلة فكرية بين أجزائها، فالوحدة فيها خارجية لا رباط فيها إلّا من ناحية خيال الجاهلي وحالته النّفسية في وصفه الرحلة لمدح الممدوح، وكان لهذا الرباط الواهي مبرّر من المبررات في العصر الجاهلي، ثمّ صار تقليدا على مرّ العصور"[52]، فإنّه لم يتغيّر الحال أيضا في العصر العبّاسي رغم ما شهده من ثورة على القصيدة الجاهلية، فقد كان " المحدثون العبّاسيون يحتكمون غالبا إلى هذا النّموذج القديم في صنع القصيدة، فهم يعدّدون موضوعاتها، وهم لا يعنون بالربط النّفسي بين أبيات الموضوع الواحد، بل يستمرّ لكلّ بيت استقلاله وانفصاله حتى أصبحت مقدرة الشاعر تقاس ببيت واحد جميل يصوغه في قصيدته، وكانوا يسمّونه بيت القصيد، فهو كلّ غايتهم وغاية النقاد من حولهم"[53].

أمّا إذا بحثنا في النّقد العربيّ القديم بحثا دقيقا فلا يمكننا إغفال بعض النّصوص التي تظهر عناية بعض النّقاد بمسألة ارتباط أبيات القصيدة بعضها ببعض وانتظامها فيما بشبه الوحدة، يقول ابن قتيبة: " وتتبيّن التكلّف في الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره، ومضموما إلى غير لفقه، ولذلك قال عمر بن لجإ لبعض الشعراء: أنا أشعر منك. قال: وبم ذلك؟ فقال: لأنّي أقول البيت وأخاه، ولأنّك تقول البيت وابن عمّه، وقال عبد الله بن سالم لرؤبة: مت يا أبا الجحاف إذا شئت! فقال رؤبة: وكيف ذلك؟ قال: رأيت اليوم ابنك عقبة ينشد شعرا له أعجبني، قال رؤبة: نعم ولكن ليس لشعره قران، يريد أنه لا يقارن البيت بشبهه"[54].

ويقول ابن رشيق نقلا عن الحاتمي: " من حكم النّسيب الذي يفتتح بها الشاعر كلامه أن يكون مخرجا بما بعده من مدح أو ذمّ، متصلا به غير منفصل فيه، فإنّ القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل الواحد عن الآخر وباينه في صحّة التركيب، غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه وتعفي معالم جماله"[55].

ويقول ابن طباطبا: " أحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما ينسّق به أوّله مع آخره على ما نسجه قائله، فإنّ قُدّم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل إذا نقص تأليفها فإنّ الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلّة بذاتها، والأمثال

السائرة المرسومة باختصارها، لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلّها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقّة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كلّ معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا.. حتى تخرج القصيدة كأنّها مفرغة إفراغا.. لا تتناقض في معانيها ولا هي في مبانيها، ولا تكلّف في نسجها"[56].

ويقول عبد القاهر الجرجاني: " واعلم أنّ ممّا هو أصل في أن يدقّ النّظر ويقيض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتخذ أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتدّ ارتباط ثان منها بأوّل، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النّفس وضعا واحدا، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه هاهنا في حال ما يضع بيساره هناك"[57].

ويبدوا أنّ مثل هذه النّصوص لا تقيم حجّة قويّة على أنّ القدماء من نقادنا العرب قد فهموا الوحدة العضوية بالمعنى المعاصر المتأثر أساسا بالمرجعية الأوربية، ولكنّها تشير على الأقلّ إلى تطلّب نوع من النّظام في ترتيب أبيات القصيدة، وأنّ مواقفهم لا تعدو الدعوة إلى تنظيم أجزاء القصيدة وأبياتها وفق مفاهيم حسن التخلّص، وبراعة الخروج، وصحّة التقسيم وبراعة الاختتام، وغيرها من المصطلحات التي تداولها النقد العربيّ في العصور السابقة".

لذلك نجد غنيمي هلال ينفي فهم الوحدة العضوية بمعناه المعاصر عن النقاد العرب القدماء: " ولم يكن النقد العربي القديم يحفل بالوحدة العضوية، ولا بوظيفة الصور العضوية، ولم يكن الشاعر كذلك يلقي بالا إلى تضافر الصورة مع الفكرة العامّة أو الشعور الذي يهدف إلى تصوير، وغالبا ما كانت الصور الجزئية مهوشة غير متآلفة في إبراز الصور الكلية حتى لو اتحد موضوعها في الشعر القديم"[58].

فما لوحظ من اهتمام بعض النقاد بنوع من التناسق والانسجام بين أبيات القصيدة لم يرق إلى مستوى الوحدة العضوية المنشودة في التجربة الشعرية الحديثة حسب رأي غنيمي هلال إذ يقول:" ولكنّ هؤلاء النّقاد في فهمهم لتآلف المعاني في الشعر، لا يلقون بالا إلى وحدة العمل الأدبي بوصفه كلّا يتطلّب أجزاء خاصّة، بحيث تقوم الأجزاء بنسبتها للمجموع المتآلف، إذ أنّ مبلغ جهدهم هو وصل الأفكار الجزئية بعضها ببعض في داخل البيت أو البيتين المتجاورين، وقد أطلقوا عليه التحام الأجزاء في عمود الشعر.. فلم يصلوا في فهمهم له إلى وحدة الموضوع، ولا إلى تآلف أجزائه في داخله، فضلا عن وحدة التجربة العضوية"[59].

وهو ذاته عندما يستعرض تلك الأقوال لنقادنا القدامى يرجعها إلى تأثّر غامض بما قاله أرسطو في مجال الوحدة العضوية، ولم يكن فهمهم لها كما أراد هو، كما أنّ مواقفهم هذه لم تأت بثمارها في واقع القصيدة العربية، يقول: " وتقفنا مثل هذه النّصوص على أنّ العرب تأثروا بفكرة

الوحدة العضوية التي كشف عنها أرسطو، ولكن على نحو خاص، إذ فهموا أنّ معنى هذه الوحدة هو إجادة وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض، وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة، فبعدوا بذلك بعدا كبيرا عمّا أراد أرسطو، ولم يؤثر إدراكهم شيئا يذكر في بناء القصيدة القديم... فلم يكن لفكرة الوحدة العضوية أي أثر في ذلك التجديد"[60].

لذلك يمكن القول بأنّ ما نادت به جماعة الديوان من وحدة عضوية يعدّ قفزة مهمّة في تصوّر النموذج الجديد للقصيدة العربية، فقد بدأت هذه الوحدة المنشودة غامضة عند مطران واتضحت معالمها عند العقاد وشكري خاصّة، هذا وإن انتقد بعض الدارسين العقاد في فهمه لهذه الوحدة إذا جعلها وحدة موضوع ووحدة معنى بحيث لا يمكن تقديم بيت على آخر، أمّا شكري فقد فهمها على أساس وحدة الصورة فهي خيالية متأثرة بنظرية كولردج.

خلاصـــة

ومن خلال ما سبق يتبيّن أنّ مصطلح "الشعر" توسع مفهومه لدى جماعة الديوان ليمسّ جوانب مهمّة في التجربة الشعرية، وليمنح القصيدة رخصة الخروج من دائرة المفهوم العروضي الضيقة، كما يعكس تداولها لمصطلح "الوحدة الفنية" رغبة ملحة في ميلاد نصّ شعري يليق بروح عصره ووعي مبدعيه، ولئن كان في كلّ هذا دور صريح لفعل المثاقفة مع الغرب، فإنّه يكشف من جهة أخرى عن صلة رفيعة مع محاولات جديرة بالتثمين في موروثنا النقدي، ويحسب لجماعة الديوان صياغتها لمصطلح "الوحدة الفنية"، في حين نراه غائبا في النصوص النقدية التراثية، وإن لم تغب بعض من مفاهيمه.

الهوامش:

---

[1] شكري، دراسات في الشعر العربي، ج وت: محمد رجب البيوميّ، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1994 ص: 210 و211

[2] ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، (رسالة دكتوراة . مرقونة .) قسم الدكتوراة . كليّة الآداب . جامعة عين شمس، 1973، ص: 124

[3] المازني، الشعر غاياته ووسائطه، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1990، ص: 11

[4] العقاد، خلاصة اليومية والشذور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995، ص: 12

[5] نفسه، ص: 107

[6] العقّاد، مقدّمة ديوان شكري، ج2، جمع وتحقيق: يوسف نقولا، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1998، ص: 127

[7] العقاد، ساعات بين الكتب ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، مج26، ط1، 1984 ص: 322

[8] نفسه، ص: 204

[9] جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزيّ في النّقاد الرومانسيين في مصر، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، 1992، ص: 65

[10] المازني، الشعر: غاياته ووسائطه، ص: 36

[11] نفسه، ص: 85

[12] المازني، حصاد الهشيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999 ص: 133

[13] المازني، الشعر: غاياته ووسائطه، ص: 38

[14] نفسه، ص: 60

[15] نفسه، ص: 58

[16] ينظر: عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربيّ الحديث ومدارسه، دار الجيل بيروت، لبنان، ج2، ط1، 1992، ص: 10

[17] شكري، ديوان شكري، مقدمة ج 4 ، ص: 324

[18] يقول هازلت: " Poetry is the language of the imagination and the passions. " نقلا عن: جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزيّ في النّقاد الرومانسيين في مصر، ص: 147

[19] شكري، مقدمة ج 4 ، ص:326

[20] نفسه، مقدمة ج 3 ، ص:243

[21] ينظر: سعاد محمّد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 136

[22] العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، 1950، ص: 193 و194

[23] شكري، ديوانه، مقدمة ج 4 ، ص: 326

[24] ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 138

[25] ينظر: نفسه، ص: 139

[26] شكري، ديوانه، مقدمة ج6، ص: 477

[27] نفسه، مقدمة ج5، ص: 409

[28] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص: 64

[29] ينظر: عثمان موافي، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية، ج2، ط2، 2000 ، ص: 11 و12

[30] نفسه، ص: 12

[31] علي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط1، 2006، ص: 23

[32] أبو العلاء المعرّي، رسالة الغفران، تحقيق: د عائشة بنت الشاطئ، دار المعارف، ط9، ص: 242

[33] محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربيّ، دار الشرق العربي، بيروت لبنان، ص: 344

[34] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص: 71

[35] ابن سينا، كتاب الشفاء، ص: 24، نقلا عن: محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربيّ، ص: 346

[36] عبد الرحمن بن خلدون، مقدّمة ابن خلدون، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص: 625

[37] العقّاد، الديوان، ص: 130

[38] نفسه، ص: 130

[39] نفسه، ص: 141

[40] سعاد محمّد جعفر، التجديد في الشعر والنّقد عند جماعة الديوان، ص: 271

[41] ينظر: نفسه، ص: 276

[42] العقاد، المجموعة الكاملة (تراجم وسير1 : ابن الرومي ـ أبو العلاء) دار الكتاب اللبناني، بيروت ودار الكتاب المصري، القاهرة، مج 15، ط2، 1991، ص: 240

[43] المازني، حصاد الهشيم، ص: 191

[44] نفسه، ص: 42

[45] شكري، مقدمة ج 5 ، ص: 404 و405

[46] لطفي عبد البديع، اللغة والشعر، ص: 126 نقلا عن: سعاد محمد جعفر، ص: 285

[47] شكري، مقدمة ج 5 ، ص: 405

[48] نفسه، مقدمة ج 7 ، ص: 549

[49] دخيل الله حامد أبو طويلة الخديدي، الرؤية الجديدة للشعر والنقد عند عبد الرحمن شكري (رسالة ماجستير)، كلية اللغة العربية، فرع الأدب، جامعة أمّ القرى، ص: 128

[50] شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 2004، ص: 154

[51] نفسه، ص: 155

[52] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص: 374 و375

[53] شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، ص: 155

[54] ابن قتيبة، الشعر والشعراء ت: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة. ج1، ص: 90

[55] أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج2، ط5، 1981، ص: 117

[56] ابن طباطبا، عيار الشعر، ش وت: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص: 131

[57] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004 ص: 93

[58] غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 422

[59] نفسه، ص: 203

[60] نفسه، ص: 204

تداولية المكان في أسريات المعتمد بن عبّاد

أ.عائشة عويسات- جامعة الوادي

أ.د.أحمد بلخضر- جامعة ورقلة

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى تبيان طريقة استعمال المكان في شعر الأسر عند المعتمد بن عبّاد(*) الشاعر الأندلسي ملك إشبيلية وأسير أغمات بمراكش(ت488هـ) ، ومدى توفّر هذا الاستعمال على عنصر القصد؛ الذي يُعدّ بدوره أساسا من أسس الدراسة التداولية للخطاب الشعري، ومدى نجاعة توظيف التصورات التي توصّلت إليها الدراسات في مفهوم المكان الشعري خاصّة.

Abstract

This research aims to explain the use of place in the captivity poetry of ALMUATAMED BEN ABBAD. The Andalusia poat king of Seville and the prisoner of Aghemat in Marrakech. 448 Hidjer. It seeks also if that use expresses the aim main wich is a principal ele,ent in the pragmatic studies of poetry. The main purpose of the study is to applay the new studies of the place concept in poetry.

تقديم:

لم يكن المكان حادثا طارئا في شعر الشاعر العربي بعامة والأندلسي بخاصة، إنما هو رؤية خاصة تشكّلت عنده، ووظيفة عبّر بها عن دلالة معينة أرادها أن تصل غلى متلقّيه. إذ احتفى الشاعر القديم بالمكان على أنه طلل، والطلل - وإن كان مكانا محددا - إلا أنه موضوعة فلسفية في أساسها الأول. ومن ثمّ كان في فسحة الشعر مجال للطلل.

ولا يقتصر المكان على ذلك البعد الجغرافي ذي الحدود المتعارف عليها. إنما أصبح له بعد تدريجي يشعّ بالإيحاءات والانعكاسات، التي تتيح للشاعر الانطلاق نحو عالم فسيح من الخيال والأحلام والذكريات.

وقد شكّل تمسّك الشاعر الأندلسي بالمكان وتردّده في شعره، جملة من الدلالات وتصوّرًا لما تحمله رؤيته الخاصة للأمكنة. خاصة إذا تعرّض لمحنة الأسْر بعد سلب الملك الأمر الذي حدث مع المعتمد بن عبّاد. فقد انتقل قسرا من كونه ملكا لإشبيلية أقوى دويلات الطوائف، إلى أسير أمضى ما بقي من عمره يبكي في أغمات بمراكش مجده ومجد آبائه، متذكّرا قصوره وساحاته ومجالسه ومبانيه السلطانية فيما يشبه الحلم والذكرى. والسؤال الذي يروم هذا البحث الإجابة عنه؛ هو من قبيل:

ماهي الأمكنة التي أوردها المعتمد بن عبّاد في شعره؟ كيف نظر لها من ناحية الأُلفة والرفض؟ وكيف أثّر أسْرُه على وجهة نظره للمكان؟

تُعدّ الإشاريات الدرجة الأولى من درجات التحليل التداولي، وهي بفروعها الثلاثة (الأنا، الهُنا، الآن) تُعنى بتتبُّع العناصر الإشارية الدالة على حضور الأشخاص أو الشخوص والقرائن الزمانية والمكانية في الخطاب؛ المتمثلة في الضمائر وظروف الزمان والمكان، وما تحيل عليه في السياق الذي وردت فيه. وهي:" مفهوم لساني يجمع كلّ العناصر اللّغوية التي تشير مباشرة إلى المقام؛ من حيث وجود الذات المتكلّمة أو الزمان أو المكان، حيث ينجز الملفوظ والذي يرتبط به معناه؛ ومن ذلك: الآن، هنا، هناك، أنا، أنت، هذا، هذه. وهذه العناصر تلتقي في مفهوم التعيين أو توجيه الانتباه إلى موضوعها بالإشارة إليه، وهي تنظّم الفضاء انطلاقا من نقطة مركزيّة هي الذات المتكلّمة "أنا" (1) وبذلك تعمل الإشاريات على رصد مسافات القرب والبعد بين الذات المتكلّمة و عناصر السياق الذي تنتمي إليه؛ كأطراف الخطاب، ومكان وزمان التلفظ.

والإشاريات المكانية هي عناصر إشارية تدل على أماكن يعتمد استعمالها وتفسيرها على معرفة مكان المتكلم وقت التكلم، أوعلى مكان آخر معروف للسامع أو المخاطب، ويكون لتحديد المكان أثر في اختيار العناصر التي تشير إليه قربا أو بعدا أو جهة.

ويستحيل على الناطقين باللغة أن يستعملوا أو يفسّروا كلمات مثل: هذا، ذاك، هنا، ونحوها. إلا إذا وقفوا على ما تشير إليه بالقياس إلى مركز الإشارة إلى المكان، فهي تعتمد على السياق المادي المباشر.

وأكثر الإشاريات المكانية وضوحا هي أسماء الإشارة نحو: ذا، وذاك للإشارة إلى قريب أو بعيد من مركز الإشارة المكانية وهو المتكلم، وكذلك هنا وهناك وهما من ظروف المكان التي تحمل معنى الإشارة إلى قريب أو بعيد من المتكلم ،وسائر ظروف المكان مثل: فوق، تحت، أمام، خلف ...إلخ كلها عناصر إشارية لا يتحدد معناها إلا بمعرفة موقع المتكلم .(2)

وعند الحديث عن المكان في الشعر، نجد اهتمام الشعراء والرؤية العربية بالمكان على أنه طلل، يمثل في عين الشاعر منظرا جديدا، وفي نفسه إحساسا متميزا، فيتحول المكان من دلالته الجغرافية إلى أطلال شخصية لا يمكن فهمها والوعي بأهميتها إلا بالعودة إلى السياق الذى وردت فيه، والمتمثل في حياة الشاعر وما اعتراها من ظروف، فرضت أهميتها في استعمال الدلالة السياقية للمكان، لتوضيح مقصود الكاتب.

وعند العودة إلى شعر الأسر عند المعتمد بن عبّاد نجد أنّ الشاعر احتفى بذكر أسماء الأماكن ووصفها. ولا نجد غير أثر بسيط لاستعمال العناصر الإشاريّة الأخرى كأسماء الإشارة مثلا. وهذا ما

يدفعنا إلى الاتّجاه و استغلال البحوث في المكان، عموما عند المنظّرين له في الدراسات السردية مثل غاستون باشلار، أو المطبّقين له في الشعر مثل حبيب مونسي. وسنعتمد على تقسيم المكان إلى مكان أليف ومكان مُعادٍ، لأنّها تناسب المدوّنة.

فالمكان يرتبط بمفهوم الحرية؛ لأنّ الإنسان يصبو إلى حرّية الحركة، والمكان من بين معيقاته. إذ:"يمكن القول إن الانسان والمكان – من هذا المنحى- تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية. وتصبح الحرية في هذا المعنى مجموعة الأفعال التي يستطيع الانسان أن يقوم بها. دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات أو أيّ بقوة ناتجة عن الوسط الخارجي لا يقدر على قهرها أو تجاوزها.(3)

وليس من المبالغة القول أنّ علاقة الإنسان بالمكان هي علاقة معقّدة تنطوي على جوانب شتّى: "فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار وأماكن طاردة تلفظنا. فالإنسان لا يحتاج فقط مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها ولكنّه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصّل فيها هويته" (4) فإذا كانت البيئة يمكن أن ترفض الإنسان أو تحتويه من جهة ،"فإنّ الإنسان طبقا لحاجته ينتعش في بعض الأماكن ويذبل في بعضها وقد تكون نفس الأماكن جاذبة أو طاردة .(5) ويخضع اكتمال الرؤية الشعرية للأمكنة للحال الشعورية التي تكتنف الشاعر تجاه المكان .فيحيلها إلى مجموعة أبيات تقدّم تصورا دقيقا لحاله تلك. والمكان – بالمعنى الفيزيقي- أكثر التصاقا بحياة البشر من حيث إن خبرة الانسان بالمكان وإدراكه له يختلفان عن خبرته وإدراكه للزمان ،فبينما يُدرك الزمان إدراكا غير مباشر من خلال فعله بالأشياء فإنّ المكان يُدرك إدراكا حسّيا مباشرا. (6)

وقد اختلفت مواقف الشاعر تجاه المكان وهذا الاختلاف ما هو إلا نتيجة رؤية الشاعر للمكان وطبيعة العلاقة بين كلّ منهما. ويمكن أن تكون رؤية ايجابية تتمثل بالأُلفة، وقد تكون سلبيّة متمثلة بالعدائية أو العيش في حال غربة تجاه مكان ما. وكلٌّ من هذه الاماكن محدّد لنا بشكل يوضّح موقف الشاعر تجاه المكان. (7)

1- <u>المكان الأليف(المُحبّب):</u>

يعرّفه **غاستون باشلار بأنّه:**"مكان المعيشة المقترن بالدفء والحماية والحنان، ويمنح هذا المكان الحلم والتذكر والسعادة (8)حيث تتمظهر الأُلفة في أماكن مثل البيت عموما .كالبيت الذي يولد فيه الإنسان. على أن التعبير عن الأُلفة يقتضي البساطة والتعبير عمّن عاشوا معنا في ذلك البيت لأنّ: "البيت الذي ولدنا فيه بيت مأهول" يمكن أن يشكّل كلّ ركن فيه ذكرى سعيدة وحلما جميلا (9)والشاعر يرى أنّ المكان الأليف بالنسبة إليه هو قصوره ومجالسه، وبساتينه.

وقوله(10):[من البسيط]

بكى المُبـــارَكُ في إثْرِ ابنِ عبّادِ	**بَكَى عــلى إثْرِ غِـزلانٍ وآســـادِ**
بَكَتْ ثُريّاهُ لا غُـــمَّتْ كــواكبُه	**بِمِثْلِ نَوء الثُّــريّا الرّائِحِ الـغادي**
بَكى الـوحيدُ بــكى الزّاهي وقُبّتُهُ	**والنَّــهرُ والتَّـاجُ كُـلٌّ ذُلُّهُ بـادي**
ماءُ الــسّماءِ على أبْنــائِهِ دِرَرٌ	**يا لُــجّةَ البـحرِ دومي ذاتَ إزبادِ**

فَقد"تذكّر منازله فشاقته، وتصوّر بهجتها فراقَته، وتخيّل استيحاش أوطانه، وإجهاش قصره إلى قُطّانه، وإظلام جوّه من أقماره، وخلوّه من حُرّاسه وسُمّاره". (11) فالمكان المفقود بالنسبة للمعتمد بن عباد ليس مجرد سطح جغرافي كان يحكمه، وإنما هو مكان يحوي عمر الشاعر وحياته بكل ما فيها من شعر ومجالس وأدب، ومن لهو وطرب، ومن حبّ وصداقات ومغامرات.وقد مُنِيَ بطامّة كبرى هي فقد اشبيلية: وطبيعي لشاعر مثله أن يبكي إمارته ودولته وما كان فيه من عز وسلطان وأُبّهة وحياة مرفّهة، واسمه ملء الآذان في الأندلس، والشعراء يغدون عليه ويروحون بفرائد من أمداحهم . وهو يسيغ عليهم عطايا كأنها سحب غَدقة مُنهلّة، وكلّ ذلك امّحى وزال، وكأنه كان حلما واستيقظ منه على اليأس والبؤس.(12)

وقد نجد المعتمد وفي صورة انقلابية يُبكي الأمكنة عليه، فيترك لها التعبير عن مشاعرها في ظل فقدانها راعيها مما يبرز ارتباط الشاعر الكبير بالمكان . إنه بكاء على الأمكنة الشبيهة بقصوره التي عاش فيها: **المبارك وثُريّاه والوحيد والزاهي وقُبّته** ،كما بكى **النّهر والتاج** عليه. الكل يبكيه بعد أن شعروا بالذل والهوان من بعده. وهو الذي طالما أشعرها بالعزة والكرامة.

ويصف لنا المقّري صاحب النفح قصره الزّاهي:" وكان القصر الزاهي من بين أجمل المواضع لديه وأبهاها، وأحبّها إليه وأشهاها، لإطلاله على النّهر، وإشرافه على القصر، وجماله في العيون، واشتماله بالزهر والزيتون، وكان له به من الطّرب، والعيش المزري بحلاوة الضّرب، مالم يكن يجلب لبني حمدان،ولا لسيف بن ذي يزن في رأس غُمدان، وكان كثيرا ما يُدير به راحَه، ويجعل فيه انشراحه، فلمّا امتدّ الزمان إليه بعُدوانه، وسدَّ عيه باب سُلوانه،لم يحنّ إلاّ إليه،ولم يتمنّ غير الحُلول لديه" (13)

والشاعر حينما يعدد الأمكنة لا يقصد من وراء ذلك تقريرا مجرّدا لأحداث تاريخية، أو ليعلمنا بامتلاكه لها، ولكن لما كان لهذه المواضع من خصوصية عنده، ولأنّه شعر بفقدها حقًّا. أراد أن يعبّر عنها في دائرته الشعرية؛ وليظهر مدى التصاقه بها جعلها هي التي تبكي عليه وتحنّ إليه. وهذا يشير إلى

قسرية الفقد والرغبة العارمة في العودة اليها، إذ شهدت تلك المواضع بأماكنها وأنهارها وقصورها عزّه وعزّ ملكه، فكأنّه يستصرخها ويستنطقها لتبكي زوال ملكه.

وقوله (14): [من الطويل]

تُؤَمِّلُ النّفسُ الشـجِيَّةُ فَرجَــــةً وَتأبى الخُطــوبُ السّودُ إلاّ تَمادِيا

لَياليكَ مِنْ زاهيكَ أصْفى صَــحبتَها كَذا صَــحِبَتْ قَبْلُ المُلوكُ اللَّيالِيا

نَعيمٌ وبُـــؤسٌ ذا لذلــــكَ ناسِخٌ وَبَعــدَهُما نَسخُ المَنايا الأَمــانِيا

في هذه القصيدة ينسج الشاعر خيوط الأمل للعودة إلى الفرح في كنَف الوطن. لكن الخطوب تأبى عليه ذلك. وهربا منها فضّل تذكّر قصره **الزاهي** .

فيلجأ الى عقد مقارنة بين زمنين متناقضين في حكايتين متناقضتين ،وحالين متناقضين .

(النعيم /البؤس) (الزّاهي/السجن) (المنايا /الأماني)

وقوله (15): [من الكامل]

غَـنَّـتْـكَ أغْماتِــــيَّةُ الألحانِ ثَـقُلَتْ على الأرواحِ والأبْـــــدان

قدكان كالثعبانِ رُمْحُكَ في الــوغى فغَدا عليك الــرُّمحُ كـالثُّـــعـبانِ

مُتَمَدِّداً بِجِذاكَ كُــــلَّ تَــمَدُّدٍ مُـتَـعـطِّــفاً لا رَحمــةً للــعاني

قلبي إلــى الرّحمن يشــكو بثَّهُ ما خـاب مَن يشكو إلى الرّحــمــن

يا سائلا عن شــــأنِه ومكانـه ما كـان أغْـنى شـأنَهُ عن شـــاني

هاتيــك قينتُهُ وذلــــك قَصرُه مِـن بــــعد أيّ مقاصِرٍ وقِيــان

مِــن بعدِ كُـــلِّ غريرةٍ روميَّةٍ تحكي الحمائمَ في ذُرى الأغـصــــان

إنّه يستخدم لغة الرثاء ليصوّر مأساته بفقدان ملكه، ووطنه وإن كان في الأصل يرجو منقلَبه ، الا أنه لفريسة المكان .وهو **القصر** وما يحتويه حتى **قيان** . وهو يقابل بين القصر . المكان المرغوب و أغمات وهو المكان المعادي، منسوبا إليه في : **أغماتية الألحان**.

أضافة إلى القبر؛ الذي جعل منه مكانًا أليفا، لأنّه لم يجد المفرّ ممّا هو فيه، واقتربت نهايته، فعبّر عن يأسه، وهنّأ ذلك القبر بدفينه.

ولـمّا أحسّ بدنوّ وفاته رثى نفسه بهذه الأبيات ووصّى أن تُكتب على قبره (16):[من البسيط]

قَـبرَ الغريبِ سقاك الـــرّائحُ الـغادي حـــقًّا ظَـــفِرتَ بأشـلاءِ ابن عبّادِ

بالحِلـمِ، بالعلـمِ ، بالنُّعمى إذا اتَّصـلت بالخِصبِ إن أجـدبوا، بالريِّ للصّــادي

بالطّاعن ، الضّارب ، الرّامي إذا اقْتـتلوا — بالــموتِ أحـمرَ ، بالضّرغامةِ العادي
بــالدّهرِ في نَقَمــــٍ ، بـــالبـــحرِ في نَعـــــَمٍ — بالبَــدرِ في ظُلَمٍ ، بالصّدر فـي النّادي
نعـم ، هو الـحقُّ وافــــــاني بهِ قَـــــدَرٌ — مِنَ السّـمــــــاءِ ، فوافـــــاني لميـــعادِ
ولَـــمْ أَكُنْ قبل ذاكَ النَّعشِ أعــلَمُـــــهُ — أنَّ الجِـــبالَ تَهــادى فَــوقَ أعـــــوادِ
كَفَاكَ ، فــارفُقْ بما استُودِعـتَ مِن كَرَمٍ — رَوّاكَ كُــــلُّ قَــطوبِ البـرقِ رعـــّادِ
يبــكي أخاهُ الـــذي غيَّــبتَ وابِلـــــــــَهُ — تحت الصّـفيحِ ، بدمــعٍ رائحٍ غـــادي
حتّـــى يَــجودَكَ دمعُ الطّلِّ مُنــهَمــــــرا — مِــن أعيُـنِ الزُّهرِ لـم تبخَل بإسْعـادِ
ولا تَزَل صـــــــــلواتُ اللهِ دائـمـــــــــةً — عـــــلى دفـينك لا تُحـصى بتعــــداد

بقيت ذكرى المعتمد بن عباد خالدة في أغمات، من خلال القصيدة التي أوصى أن تُكتَبَ على قبره. ويعبّر عن نفسه بـ: **الغريب**، وذلك لأنّه بالفعل غريب عن وطنه ومُلكه.

ومن النادر أنّه نودي في جنازته " الصلاة على الغريب "." بعد عظم سلطانه، وسعة أوطانه، وعِظَم أمره وشانه". (17)

ثمّ يوضّح نَسَب الغريب صاحب القبر، وهو **ابن عبّاد**، ونجده يعرّف نفسه بنسبته لبني عبّاد، ويرمي من ذلك إلى أنّ كلّ مارٍّ بالقبر لابدّ وأن يتذكّر محنة المعتمد، ونكبته، وأسره.ثمّ يعزّز الغريب ابن عبّاد بالصفات التي هو أهل لها: **الحلم، العلم، النعمى، الخِصب، الرّي،الطاعن، الضارب، الرامي، الضرغامة، الدهر، البحر، البدر، الصدر.**

2- المكان المُعادي: (المرفوض)

هو المكان الذي أُجبرنا على العيش فيه ولا نشعر تجاهه بأي أُلفة. بل الشعور نحوه بالعِداء والكراهية (18).و لعل من أبرز هذه الأماكن السجون والمعتقلات.

إذ يتحدد موقف السجن الخاص، مادام الزمن الذي يجري فيه لا يسلك مجرى الزمن الخارجي فللسّجن زمنه الخاص، الذي يتخلّل الذات المسجونة ويطبعها بحركته شبه الراكدة.

والتي من شأنها تبليد الإحساس وقتل المبادرة وإنماء الثورة. بيد أنّ هذا الزمن الدائري يتيح شيئا من الانفراج والانفتاح، فيفتح صدره للتأمّل والمراجعة . وبذلك ينتفي وجوده المادي ليسكن جزيرة تقع على مسافة مابين الواقع واللاّواقع. (19)

فالسجن يشمل موقفا متباطئا تغمره الذكرى، وتعود فيه المواقف السالفة لتأخذ نصيبها من التروي والدرس. فالسجن مكان لا يمتّ ظاهريا بصلة للمواقف التي سلفت، وإنما العلاقة هنا علاقة إطلالة واستشراف. (20)

والسجن إن تحقق مكانيا موقفًا للقهر والحجر، فإنّه زمنيا تعطيل لسيرورة الحياة. يعبّر عنها الإقصاء المكاني والزماني، إذ لا وجود للسجن في المكان العام المشترك ولا الزمان العام. (21)

والمكان المعادي؛ هو المكان الذي ارتبط بالوحشة والعزلة والأسر والانتقال من حال جيدة إلى أسوأ حال، وتتصدّر أغمات الأماكن المعادية لدى المعتمد فهي التي خطّ فيها نهايته، والتي شهدت على ذلّه بعد عِزّه الذي كان، كما يشير إلى أماكن أخرى معادية ارتبط ذكرها بالسياق التاريخي الشخصي لحياة المعتمد بن عباد وهي كما يأتي:

أغمات: خلّد أسر المعتمد ذكر أغمات؛ وهي:"ناحية في بلاد البربر من أرض المغرب، قرب مراكش، وبينهما ثلاثة فراسخ. وهي مدينتان متقابلتان كثيرة الخير (...) وليس بالمغرب فيما زعموا، بلد أجمعُ لأصناف من الخيرات ولا أكثر ناحية ولا أوفر حظًّا منها" (22). وقد ذكرها المعتمد في أسريّاته أربع مرّات فكانت بذلك المكان الأكثر ذكرا، وقد قدّم لها أوصافا معيّنة عكست نظرته إليها.

فنجد نظرته حينا نظرة عامة، فيربط ذكرها بذكر الأسر من غير تفصيل؛ في قوله (23) : [من البسيط]

فيما مضى كُنتَ بالأعيادِ مسرورا فساءكَ العيدُ في أغماتَ مأسورا

فهو يراها سجنا في قوله(24) : [من الطويل]

تخلّصتم من سجن أغمات والتوت عليّ قيودٌ لم يَحِن فكُّها بعدُ

فهو يربط ذكرها بذكر القيود، وانعدام العدل في إخراج من عاثوا فسادا من فاس وإبقائه هو في الأسر.

وينسب إليها أصوات القيود، ويشبّهها بالألحان الثقيلة على الأرواح والأبدان وقوله (25): [من الكامل]

غنّتكَ أغماتيّة الألحان ثَقُلت على الأرواح والأبدان

ويراها مكانا موحشا تنعب فيه الغربان؛ التي لا تعيش إلاّ في الأماكن غير المأهولة والبعيدة عن الناس والسكّان(26) وقوله : [من البسيط]

غربانَ أغماتَ لا تعدمن طيّبةً من اللّيالي وأفنانًا من الشّجرِ

في حين أنّها مكان يتّسم بالجمال الطبيعي، إلاّ أنّ المعتمد أضفى رؤيته على المكان، فجعله مكانًا مُعاديًا لأنّ الإنسان بطبعه يصبو إلى الحرّية وبالتالي يعادي كلّ مكان يسلبه إياها.

المغرب، طنجة: لم ينظر المعتمد إلى المكان في حديثه عن المغرب؛ " وهي بلاد واسعة كثيرة، و و وعثاء شاسعة، قال بعضهم: حدّها من مدينة مليانة، وهي آخر حدود إفريقية إلى آخر جبال السوس التي وراءها البحر المحيط ، وتدخل في جزيرة الأندلس إلى الشمال. (27)، وطنجة؛ وإنّما استعملهما للنّسب إليهما، وذلك لارتباط ذكرهما بمجموعة الشعراء الذين ترصّدوا طريق المعتمد ليجود عليهم بالعطايا، وذلك بعد أن سمعوا صلته التي بعث بها إلى الشاعر المغربي الحصري (28)في قوله (29): [من الكامل]

شُعـراءُ طــنجةَ كُلُّهــــــم والمــغربِ ذَهَـبوا من الإغراب أبــعدَ مذهبِ

سألوا الــعسيرَ من الأســــــيرِ وإنّــه بســؤالهم لأحقُّ منـــهم فاعجَبِ

لـولا الـــحـــــياءُ وعـــزّةٌ لخــــمية طيُّ الحشا لَحكاهُـم في المــطلبِ

قد كانَ إن سُئِلَ الندى يُـجزِل وإنْ نادى الصّـــريخُ ببابه اركب يركَبِ

أماكن أخرى عبّر المعتمد عن عدائه لها، بالرغم من أنها كانت محبّبة، وتنتمي إلى دولته أيّام عزّه. غير أنّه نظر إليها بعد الأسر نظرة عبّرت عن تجربة معاناته في ثكل الأبناء؛ وهذه الأماكن تظهر في قوله (30):[من الطويل]

بَنِيَّ ، صغيرٌ، أو خليلٌ مُوافِقٌ يُـمزِّقُ ذا قَفْرٌ، ويُغرِقُ ذا بحرُ

ونَجمانِ، زَيْنٌ للزَّمانِ، احتواهما بقُرطُبَةَ النَّكداءِ، أو رُنْدَةَ، القبرُ

قرطبة: "مدينة عظيمة بالأندلس وسط بلادها، وكانت سريرا لـمُلكها وقصبتها، وبها كانت ملوك بني أميّة" (31) التي لم يدّخر المعتمد أو غيره من ملوك الأندلس جهدا في جعلها في حوزته، وذلك لارتباط ذكرها بمقتل ابنه المأمون الذي ولاّه عليها، وقبلها ابنه الظافر الذي قتله ابن عكاشة؛ فقد حاول الاستيلاء عليها وانتزاعها من بني جهور سنة 461هـ، وفشل في السيطرة عليها، وعاد للاستحواذ عليها في 471هـ وقد بذل المعتمد وقبله أبوه المعتضد كبير الجهد والدّهاء للاستيلاء عليها، إضافة إلى أنّ قرطبة عاصمة الدولة الأموية، وأكبر حاضرة من حواضر الأندلس، فأصبحت النكداء.

رُندة:" بضمّ أوّله وسكون ثانيه، معقل حصين بالأندلس، من أعمال تاكرنا، وهي مدينة قديمة، وهي بين إشبيلية ومالقة (32) التي قُتل بها الراضي وكان آمرا عليها بإذن أبيه، فأصبحت القبر.

من خلال بحثنا في تداولية المكان وخصوصية استعماله في أسريات المعتمد بن عبّاد نخلص إلى أنّ الإشاريات عموما تعمل على إشراك القارئ وتحفيز المتلقّي في محاولته لمعرفة إحالتها في النص. إضافة إلى أنّ المكان في الشعر تحوّل من الاستعمال الطللي إلى استعمالات أخرى استدعاها موقف الشاعر من المكان؛ كموقف الذكريات وموقف الأُلفة والعِدائية. وهو في النص الشعري مرتبط بالسياق الوجودي للشّاعر، بدراسة الإشاريات المكانية مثل أسماء الإشارة وأسماء المكان ومعرفة إحالتها لا تتأتّى إلا بمعرفة الخلفية التاريخية التي أدّت إلى تلك الصورة. وأغلب العناصر الإشارية

الدالّة على المكان التي استعملها المعتمد بن عبّاد هي أسماء أماكن عاش فيها، فهي تعتمد على السياق المادي المباشر، وبذلك يكون الجانب الإجرائي فيها أوضح. وقد ساعدنا تقسيم الإشاريات المكانية إلى مكان أليف وآخر مُعادٍ، في حسن التصنيف والوصول إلى نتائج تهمّ الدراسة التداولية.

وقد استعمل الإشاريات المكانية في تعبيره عن أماكن أليفة أحبّها أو عاش فيها أو تذكّرها، وتمثلت في الأبنية التي شادها هو وأسلافه، ومظاهر مُلكه من قصور وأبني سلطانية. مثل: الزاهي، المبارك، الثريّا، القبّة. كما عدَّ القبر مكانًا أليفا بعدما أحسّ بدنوّ أجله. وفقد الأمل من الدنيا كلّها.

أمّا المكان الـمُعادي؛ فقد عبّر عن أماكن مغربية نسب إليها أسره ومعاناته.مثل أغمات التي خلّدها بشعره، والمغرب التي نسب إليها أسْره، وطنجة التي نسب إليها الشعراء الذين أحرجوه باستجدائهم وملاحقتهم له .

وأماكن أندلسية كَرِهَها بسبب الأحداث التي وقعت فيها وهي: قرطبة التي قُتِل فيها ابناه، ورُندة التي قُتِل فيها ابنه الآخر.

<u>الهوامش</u>:

*)- ينظر ترجمة المعتمد بن عباد في: ابن خلكان: وفيات الأعيان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دار صادر بيروت، د.ط. 1978.ج5، ص: 21. وينظر: الفتح بن خاقان: القلائد، قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، حققه وعلق عليه: حسين يوسف خريوش، عالم الكتب الحديث، إربد. ط1. 2010. ص: 51. وما بعدها. ابن بسام: الذخيرة، ق1،م 2،ص: 13.وما بعدها. المقّري: النفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر بيروت، د.ط. 1968، ج4 ، ص: 245.94.. وما بعدها. المراكشي: المعجب: ص:158. وما بعدها. وينظر: ابن عباد (المعتمد): الديوان، تح: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، بإشراف طه حسين،المطبعة الأميرية بالقاهرة، د.ط، 1951. ص: 06. وما بعدها.

1)- ينظر: الأزهر الزناد: نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، ط1، 1993. ص: 116.

2)- ينظر: محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة :آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، د.ط.2002. ص: 54.

3)- ينظر: يوري لوتمان: مشكلة المكان الفنّي، تر: سيزا قاسم. ضمن: جماعة من الباحثين: جماليات المكان، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء.ط2. 1988. ص: 62.

4)- المرجع نفسه، ص: 63.

5)- ينظر: المرجع السابق ، ص نفسها.

6)-ينظر: المرجع السابق، ص: 79.

7)-ينظر: محمد عبيد صالح السبهاني: المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007. ص: 105.

8) - ينظر: غاستون باشلار: جمايات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984. ص: 40.39.38.

9)- ينظر: المرجع نفسه، ص: 43.

10)- ينظر: المعتمد بن عباد: الديوان، ص: 95.

11)- ينظر: المقري: نفح الطيب، ج4، ص: 274.

12)- ينظر: شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات الأندلس، دار المعارف، د.ط، 1989. ص: 340.

13)- ينظر: المقري: نفح الطيب، ج4، ص: 275.

14)-ينظر: المعتمد بن عباد: الديوان، ص: 115.

15)- المصدر نفسه، ص: 115.

16) - المصدر السابق، ص: 96.

17) - المراكشي: المعجب، ص: 208.207.205.

18)- ينظر: محمد عبيد صالح السبهاني: المكان في الشعر الأندلسي، ص: 120.

19)- ينظر: حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001. ص: 97.

20)- ينظر:المرجع نفسه، ص: نفسها.

21)- ينظر: المرجع نفسه، ص: نفسها.

22)- ينظر: ياقوت الحموي: معجم البلدان، دار صادر، بيروت، د.ط. 1977. مج1، ص:225.

23)- ينظر: المعتمد بن عباد: الديوان، ص: 100.

24)- ينظر: المصدر نفسه، ص: 95.

25)- ينظر: المصدر السابق، ص: 115.

26)- ينظر: المصدر السابق، ص: 100.

27)- ينظر: ياقوت الحموي: معجم البلدان، مج 5، ص: 161.

28)- الحُصْري: هو أبو الحسن علي بن عبد الغني الضرير. وهو غير أبي إسحاق الحصري صاحب زهر الآداب، ولكنه ابن خالته. ينظر: المراكشي: المعجب، ص: 205.

29)- ينظر: المعتمد بن عبّاد: الديوان، ص: 92.91.

30)- ينظر: المصدر نفسه، ص:69.68.

31)- ينظر: ياقوت الحموي: معجم البلدان، مج 4، ص: 324.

32)- ينظر: المرجع نفسه، مج 3، ص: 73.

تحوُّلاتُ المعنَى وجمالية التشكيل
في نصوص أحمد العمَّاري الشعريَّة

د. سعد مردف
جامعة الشهيد حمّة لخضر الوادي

ملخص :

نجوب من خلال هذه الصفحات فضاء الشاعر أحمد العماري من خلال الوقوف على أهم ملامح قصائده ، و سمات كائناته الشعرية من حيث موقفه الشعري ، و تحولات المعنى في كتاباته ، و كذا أبرز تجليات الأسلوب لديه ، و تمظهراته على نطاق الشكل ، و النسق ، و ما تسنى له تحقيقه من خلال وظائف التناص ، و التصوير الفني ، و التنويع الإيقاعي ، و غير ذلك مما يمثل إطارًا عاما للرؤية و للشعرية .

Wander through these pages space poet Ahmed Ammari by standing on the most important features of his poems, and attributes creatures of poetry in terms of his poetic, also shifts meaning in his writings, and as well as the most prominent manifestations of the method has, and features wide format, and the format, and what he could be achieved through the functions of intertextuality, and artistic photography, diversification and rhythmic, and so on, which represents a general framework for the vision and the poetic.

قصائدُ **أحمد العمَّاري**[1] موشاة بأجزاء نفسه ، تحملُ عفوية الشاعر ، و جماله ،و سحره، و هي نابضة بنجواه ، ناطقة عن لسان تكونت لغته منذ آلاف الشعراء ، و تسربلت برداء العربية الصميمة التي تجاوزت سن الطفولة الشعرية ، و أصبحت في عنفوان العطاء الغض ، و الاكتمال الإبداعي ، و لا تزال علاقته بالقصيدة الخليلية ممتدة الفروع أورثته قوة ، ووفرة في المعجم كما شرحت صدره بنفس شعري يستغرق المائة بيت ، أو تزيد لا ينبو عنها سمع ، و لا يضيق فؤاد ، **العمَّاري** شاعر من الطراز الأول ، و هو أيضاً في قليل من الآخرين قلماً و لساناً ، هو شاعرٌ كبيرٌ لو كان هذا الزمن يعرف للشعراء قدرهم ، و لو كان حيًّنا يرهفُ سمعَه لزامرِهِ ، ومن يقرأ " المحمَّدية " و مطلعها المشرق :

لا تسأْلي المعمودَ عن أحواله ... إنَّ السؤالَ يزيدُ من أهوالهِ[2] ..

و من يقفْ على عمريَّته ذات السلاسل الذهبية "الآن يا عمر" و يبحر معه في التاريخ العمَريّ :

سأبحر في التاريخ ألتقط الدررْ ... و أشرب من نهر العدالة يا عمرْ[3] ..

سيدرك لا محالة حجم القامة التي يقف إزاءها بل ، و يعظم عنده إقليم الجزائر ، و ينتفي عند قارئه مَزْعَم من يتهم هذه الأرض في أصالة الشعر ، و البيان في أبنائها. ينتفي عنده كل ذلك ، و هو يرى الشاعر العماري يمسك بين يديه باللغة و يصنع من عجينها قصائد فارعة غراء تشبه الجبال في تماسكها ، و الأنهار في جريانها ، و الصحراء في انبساطها و امتدادها :

أنا رجْع أصوات الطيور جريحةً ... أودى بها حجر هوى و زجاجُ

أنا شيبة الشيخ الذي صلى الضحى ... و لدى الظهيرة ساقه الحجّاجُ

أنا غصن زيتون ذوى ، و إشارة ... خفيت فضَجَّ المرجفُونَ ، و هاجُوا

أنا لهفةُ المحرومِ في جوف الدجى ... و ظلامةٌ نادَى بها المحتاجُ[4]

و قد يراه أحياناً ، و هو يعصرُ ثمارَ الكلام بآلة الشاعر الرقيق ، فتنداحُ صورُه في رومانسيةً منقطعةَ النظير تتجاوز سرابيَّات الشابي ، و سورياليَّات السيَّاب لتمسك بالواقع ، ثم تنفخُ فيه من الخيال

الخصيب ما يجعله أكثر فيضاً ، و سحراً و إشراقاً :

أأنظر يوماً لأغمض عيني ... و لم نكُ يومًا بمتفقَينِ

أأركبُ أرجوحةً للكبارِ ... و طفلٌ تخلَّلَ بيني ، و بيني

بيادرُ قمحٍ و لحظة شعرٍ ... و ماء يعبُّ بملء اليدينِ

و إطلالة في هبوب نسيمٍ ... على وجنة في صفاء اللجينِ

و إغفاءة بين جيد ، و نحرٍ ... هو الشعر يمشي على قدمين[5]

1. ظاهرة التماعن :

للشاعر أحمد العماري أدواته الخاصة في الصنعة و التشكيل ، له منهجه في التجدد عبر الرؤيا النافذة إلى أعماق الأشياء كما له طريقته في صياغة اللحظة الشعرية بما يتساوق مع الإنسان الجديد الذي يحمل للحياة أكثر من مجرد النزوة العابرة ، أو اللذة العاجلة إنه ينقلب على أنظمة الكينونة

محملاً بطاقة التجدد الإيجابي الذي يحفظ الماضي ، و يضيف إليه حتى في أدق لحظات التعاطف الوجداني البريء:

فأنتَ قبلَ الحروفِ اسمٌ يخط على ... عشب الرذاذ ، و ألوان الفسـاتينِ

خبَّأتُه في جـرارِ الشعْـر من زمنٍ .... ألغَى التراسيبَ في بعدي و تكويني[6]

هذا الالتفات إلى الماضي بعيون الإخلاص لا يمحي مع حداثة الشعر لديه و تظل نظرته مع ذلك ممتدة للجذور الأولى التي رفدته بنصاعة الحرف و عبق اللغة كما منحته أصالة العرف ، و نقاء الأرومة فهو يحفظ عليه تلك الجذور و إن تنكر لبعض القوانين التي تخنق حرية الشاعر المتجدد :

شرائعي في الهـوى تاريخ أمتنا ... سلْ عنه ، فهْو أنا من غير تخمينِ

و خمرة من رحيق الليل أسكبها ... في كأس منفاي من رؤياي تدنيني

تهشَّمَتْ في دروب العشقِ أسئلَتي ... و لا مجيبَ ، فهلْ لي أنْ تجيبيني

تقاذفتْني و ضجَّتْ في دمي وطناً ... و علَّمَتْ أدبي خـرْقَ القـوانينِ[7]

لا يمثل المعنى لدى الشاعر محتوى تبطينيا يحشى به اللفظ لغير حاجة الشعر إليه ، و لكنه يمثل عنده ذروة السنام فهو مجال الرؤيا التي تحفظ للشعر روحه لكونه «يزيدنا معرفة لا بالأشياء المحيطة بنا فقط بل بأنفسنا و ما تشتمل عليه من قوة و أسى إنساني ، و تلذذ بالجمال و العدالة ، إن الشعر يؤكد في كل لحظة امتيازه القاسي و قدرته الكاشفة التي تتجلى في رؤية ما يخفيه عنا »[8] ، و لئن نص الجاحظ قديما على « أن المعاني مطروحة في الطريق ، و إنما الشأن في إقامة الوزن و تمييز اللفظ و سهولة المخرج و في صحة الطبع و جودة السبك .. »[9] فإنه في اعتقادنا تقوم هذه العبارة لتدعم وظيفة التشكيل في صناعة المعنى و تقويته ، عبر البيان و جودة السبك و حضور التكرار و سائر أدوات الصنعة مما يولد المعاني و يكثف تمظهراتها على وجوه من التعبير.

إنَّ التماعنَ أو تناسل المعاني هو ما يميز شعر أحمد العماري فالمعنى عنده « يتشعب ، و يتعدد فيصبح معاني ، من المعنى المعجمي إلى المعنى الصرفي ، فالنحوي فالسياقي ، أو المقامي و أمره في العبارة أو الجملة ليس أقل من سلفه تشعبا و تعددًا »[10].

إنَّ المعنى في نص المديح النبوي لدى الشاعر يتوالد بعضه من بعض ليصبح الحبُّ الصادق لنبي الرحمة حالة من الفناء المكرر في مدن الشوق ، و المتقلب على وجوه من الأشكال التي يذوب معها الصب جوى و صبابة يقول في المحمدية :

فلمثلِه تَفنى النفوسُ صبــابةً ... و يناحُ أو يُشدى على أطلالِهِ

و تؤرقُ المقَلُ النواعسُ دونَه ... حتى يذلَّ جمــالها لجماله[11]

إن شعرية البكاء في مدحية العماري تعد واحدة من مؤثرات المعاني في تشييد معمار القصيدة ، و هو يرفد النظام النصي بجلال المقام و قداسة المشهد الوجداني :

آهٍ كم اشتاق الفـؤاد مزاره ... يومًا ، و ذلك منتهى آمــاله

مستشهداً بسهاده أو حاله .. أو سيل دمعٍ زاد في أوحـالهِ[12]

و هذا الإسهاب في توليد المعنى من المعنى يستغرق جملة المديح عند الشاعر ليتوزع المراد من الجملة الشعرية على أشطر الأبيات فهو يتناول المدح النبوي ويبين مقامه في سائر الكلام فيرى المداح أصدق الرواة ثم يستولد من هذا المعنى مذهبه في أن شعر المديح ذاته امتلك المزية بثنائه على المعصوم صلى الله عليه و سلم ، لينبثق عن هذا المعنى ما مؤداه أن النبي صلى الله عليه و سلم هو المدح ذاته و ما شعر المدائح النبوية إلاَّ فرع عن معناه المقدس :

لم يمدَحِ الشعـراءُ أحمـدَ إنما .... مُدِحَ المديحُ بأحمدٍ ، و بآلهِ

و المادحُون بشعرهم خيرَ الورى .... سنَدٌ لقول الغير نحو جلالهِ

فهو المديح ، و شعرُنا ممدوحُه ، .... و الدلوُ يبدو كالنّدى بسجَالهِ[13]

تطورات المعنى لدى العمَّاري خاضعة ، و بشكل دائم للتحـولات الكبرى التي تعرفها تجربة الإنسان ، و إن كان في جوهر خطابه الشعري متمسكا بأهداب القيمة الأولى لهذا الإنسان في عروبته ، و إسلاميته ، و الرؤية عنده تمتاح من عناصر الوجود الجديد ، و تمثلاته فقد سجلت وسائل التواصل الحديثة حضورها في نصوص الشعراء ، و شكلت بعداً جديدا في خطاباتهم و غزلياتهم ، و لذا استحضر الشاعر الهاتف كعنصر طارئ مستحدث في علاقة الشاعر المعاصر مع الآخر ، و إن هو لا يزال محملا بطاقات الإيحاء و الإفضاء و البوح التي كانت في القديم على كاهل الرسول .

بتجدد المعنى يكتسي المعجم ألفاظا جديدة تستوعب هذا التحول فهناك الهاتف ، و الرنة و الرقم الخفي ، و هناك أيضاً العاشق المقهورُ يقول في " هاتف الليل " :

يا فؤادا بحسْنِـها مبْهُـورُ ... أين منها النَّدى ،و أينَ الزهورُ

أرقتني بهاتف بعد نصف الـ ... ليلِ ، إنّي لعـاشقٌ مقْهـورُ

رنة رقمُـها خفـيٌّ كأني ... بعد ردّي سـائلٌ منهـورُ

طلعَ الصبحُ لمْ أصدِّقْ كأن اللـ ... يلَ في كفـه تمرُّ الدهـورُ

نوبة ، بلْ ضربة أرهقتني ... عند باب الحسان تغلو المهورُ[14]

من الدال أن التجديد في المعاني و التفاعل مع الواقع في تجلياته القديمة ، و الجديدة لا يحُول بين الشاعر ، و تجاوبه الفني في صياغة ذلك المعنى ، و إعطائه مضمونَه الفني دون السقوط في وهدة الخطابية ، أو النثرية الفجة بطابعها الإبلاغي .

2. ظاهرة التناص :

بمقدار ما يكون للشاعر من اطلاع على الموروث الإنساني بشتى أشكاله تتضح قدرته على امتصاص ذلك المورروث ، و إغناء شعره بطاقات الصور ، و الأنماط ، و النماذج ، و الأفكار التي تظل حاضرة متعالقة مع النصوص الجديدة بما نصطلح على تسميته تناصًّا من منطلق من يرى أن « كلَّ نص هو عبارةٌ عن فسيفساء من الاقتباسات ، و كلُّ نصٍّ هو تشرُّبٌ ، و تحويلٌ لنصوص أخرى »[15] ، يستثمر الشاعر ما فيها من أثر على الوعي الجماعي يكتسب به نصه قوة الحضور و ربما تماهى مع أجواء القصص فتألَّف من خلال « محاولة نسج قصة تقُوم على تُخوم حكايةٍ معروفةٍ ذاتِ أصل ملحميّ ، أو تاريخيّ ، أو أسطوريّ أو عجائبيّ ، و أنَّ صوَرَ التناصّ بين الخطابين إما أنْ تأخذَ شكلَ اندغام في الحكاية القديمة ، أو تخلق كتابة جديدة تنطوي فيها بذور حكايات قديمة »[16]

و **أحمد العمَّاري** واحدٌ من شعراء التناص البارزين لا يكاد يخلو قصيد له من هذه الظاهرة التي تنفذ إلى النصوص ، فتهضمها ، و تعيدها صورًا متماشجة مع رؤيته الخاصة ، فالصور المنفوخ أوان البعث يتمظهر في قصيدته على نحو مختلف عمَّا هو في الآية الكريمة **[فَإِذَا نُفِخَ فِي الصُّورِ نَفْخَةٌ وَاحِدَةٌ]**[17] .

إنه صور للشاعر ذاته في دنياه ، حين يتأمل تاريخ القرون ، و يسائل رماد القوافل العابرة في زمن الشعر الأخير:

سينفخ في الصور ساعة وضعي .... ليسألَ عن بائـه الألفُ

بقـــــيـــــةُ حـــرف تدثـّرني .... و يغـرق في وجعي الألفُ[18]

و في سياق التناص مع القرآن الكريم بما يضيئ زوايا الصورة ، و يكشف عالم الشاعر الإبداعي بما فيه من غيابات يستعيد العمَّاري قصة يوسف الصديق ، و خبره مع البئر ، و مع إخوته و المشترين مما ورد في الذكر العزيز ، و قد أتى الشاعر على جماع تلك الجوانب من القصة النبوية في قوله من " رماد القوافل ":

أتيت و خلفِي غيابات جبّ ... تساقطَ في جوفه المشترونَ

أرتـــــلُ آخـر بيتٍ تأنى ... لآخـــر أمنيةٍ في العـــــيونْ[19]

و إذا نظرنا إلى الآيات الكريمات التي عاد إليها الشاعر في غضون تجربته الشعرية لينهل من فضائها الصوري وجدناها كالآتي :

قوله تعالى : **[قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ]**[20]

و أيضا قوله تعالى : **[وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ]**[21]

إن الشاعر ينزاح عن مشهد القصة ، و هو يروي تجربته الذاتية ، فينفصل عن جوهر الحدث الوارد في النص القرآني بما هو حقيقة واقعية لوضع محدد من التجربة الإنسانية ، و يرسم مشهدًا مختلفًا يقع فيه الجب خلفه بأغواره المتناهية ، و أما المشترون فهم لم يظفروا هذه المرة بفرحة السيارة من التجار ، و لكنهم تساقطوا في البئر ، و يتضح التآلف الحميم بين مقطع التناص ، و تجديد الصورة في تواشج حي بين التاريخ وواقع الشاعر.

إن المتتبع لأنساق الجمل المتناصة لدى العماري مع القرآن الكريم يدرك مدى استغراق فضائه المكاني ، و الزماني، و ما فيهما من مشاهد ، و أحداث عالم الصناعة الفنية لديه بما يعطي لشعره تلك اللوحات المتساوقة مع مضمون المقدس ، و عن تلك المضامين « انبثقتْ لغةٌ عميقة المعاني عالية

الأسلوب .. استطاع الشاعرُ بها توظيف المفردة ، و الفكرة ، و الجملة القرآنية في تحميل نصه مضامين عدة ، و سياقات عزَّزت أصالة القصائد ، و أثرت روحها بلغة مهيمنة متسامية »[22].

و من جانب آخر يقع التعالق النصي في قصائده مع الحديث النبوي كما في عمريَّته المذكورة آنفاً ، إذ يستمد لنصه من جلال البلاغة النبوية :

لقد جفَّتْ الأقلام فيك ، و لم تزلْ ... ضمائرهم من حقدها تقذف الشررْ[23]

و هو بعد ذلك في القصيدة نفسها يتعالق مع نص جرير بن عطية الخطفي حين يقول :

وفود اليتـامى ، و الأرامل تنتهي ... إلى بابك المقصودِ إنْ أخلفَ المطرْ[24]

و هو يستمد موقفه من الممدوح إعظاما و إجلالا من موقف جرير حين ضرع و قومه عند باب الخليفة عمر بن عبد العزيز حين شحت السماء :

إنا لنرجُو إذَا ما الغيْثُ أخلفَنا ... من الخليفةِ ما نرجــو من المطــرِ[25]

3. فضاء الصُّورة :

و في نطاق الصورة الشعرية يقف بك شعر الشاعر على ذلك التأليف الانزياحي في نسيج الصورة على نحو يختلف في تمثيله عن تلك العلاقات الجاهزة لدى شعراء العمود فيما نسجله لدى الشعراء التقليديين في الجزائر فبدءا من العتبات النصية المتمثلة في العناوين تطالعك القصائد بذلك النسق التصويري الممعن في الترميز ، و الاستعارية ، و العصي على المباشرة من نحو : (رماد القوافل ، و هاتف الليل ، حين تظللنا الشمس ، تراتيل الضاد ، ظلال الوهم) و ما شئت غير ذلك ، إن بناء الشاعر للقصيدة قائم على تنويعات من أشكال التصوير تتراوح بين التشبيهات التمثيلية و اللوحات الاستعارية المجسدة و المشخصة التي تستنطق الجماد فيما يمثل أنسنة للأشياء .

يستنطق الشاعر في " دمى قراطية " ملمح الأمة ، و يرسمها بريشته بكيانها البشري المجسد حيث يستعير لها و للشعر ما يعقد بينهما علاقة إنسانية مثيرة فإذا للأمة ملاثم و إذا للشعر شفاه :

يا أمة عصفت بها الأمـواجُ ... و تسارعت بحديثها الأفواجُ

إني أقبل في ثــراك ملاثماً ... بشفـاه شعــر بسطه أهزاجُ[26]

و من طرائف الصورة التشبيهية في شعر أحمد العماري امتلاؤها بالخيال بحيث لا يكتفي برصد علاقة التماثل بينما هو مجهول في الذهن مع ما هو مألوف لغاية التقريب و لكنه يؤثر أن يظهر المشبه به متلفعا بالصورة الاستعارية المتخيلة فينشأ عن ذلك توليفة من الفلذات التصويرية شديدة الإيحاء و الترميز من ذلك ما جاء في لوحات التشبيه المتوالية في قصيدة " ظلال الوهم " :

و نشرنا أوجاعنا في عــراء .... تتغذى بالشمس قبل الأفــولِ

فكأني اغترابنا في الخـــلايا .... و كأني تجــاوز المعقـــول

و كأني ابتســامةُ السحْب للأرْ ..... ض ، و إسدال شعرها المجدول

بل كأني تحيَّة الصبح لما اسْـ .... تسلَم الحلمُ في يد التأويلِ[27]

إن وَلَعَ الشاعر بهذا اللون من التشبيه الوهمي لهو مما استقاه من ضروب التمثيل القرآني القارّ في ثقافة الشاعر ، فإننا نعثر على هذا النوع من التشبيه في قوله تعالى واصفا النار: [أذلك خَيْرٌ نُزُلًا أَمْ شَجَرَةُ الزَّقُّومِ. إِنَّا جَعَلْنَاهَا فِتْنَةً لِلظَّالِمِين. إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ.طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ[28]]

فإنَّ التشبيهَ في هذا الموضع من جنس ما يكون فيه المشبهُ به صورةً متخيلة غير موضوعية ، و لكنها مما يتخيله الذهن و يبنيه على وجه من التوهم .

و من هذا المنظور يتجلى وسع الشاعر في الربط بين المتنافرات و التأليف بين المدركات في جنس من التصوير يقترب من المضمون بمقدار ما يبدو في ظاهره نائيًا عنه « بمعنى أن جمله الشعرية تصور مدركات حسية و معنوية متنوعة و متباعدة ، لتبني عالما متميزا في تركيبه و جدته ، و هنا تبرز اللغة وسيطا حسيا يخلق تجسيداً لوعي الشاعر الفكري ، و الجمالي»[29] .

يقوم التصوير الفني في بعض قصائد العمَّاري متكئاً على الصورة الحلُمية ذات المشهد الكلي الذي يتجاوزُ الصورَ الجزئية ، و إن أفاد من عناصرها جميعاً ليسبح في فضاء خياليّ مغرق في الرمز هو أدنى إلى اللوحة السوريالية :

كمْ تلعثَمْتُ يومَ غنيتُ شعـراً ... خلتُـه فاتحاً لبابَ القبــولِ

حالِمـاً أن أقيمَ للأرض عُرساً ... من بقـايَا هَزائِمِي ، و فُلُـولِي

أو أحَاكي رمالَــها ممسكاً ... في يدها كي نسير للمجهولِ

أو أجرُّ الطريقَ خلْفِي إذَا مَا .... حاولتْ أنْ تجـرَّني كالذبـولِ

سائراً فوقَ ضفة الوجْد أحسُو .... نخْبَ عمْقِي و نُضْرَتِي و ذُبُولِي[30]

إنّ الشاعرَ يعيدُ إنتاج واقعِه النفسي ضمن دلالات جديدة ، و علاقات تربط بين مكونات فضائه المتخيّل على نحو يحمل طبيعة الانتهاك للمألوف ، و يبني عالما جديداً يتجاوز الاستعارةَ و التشبيهَ ، و يخضع المتخيل لوظائف جديدة ، بحيث تغدو الأرضُ كلُّها . و هي المكان العظيم بامتداده . عروساً للشاعر يمسك بيدها ، و يسير بها إلى المجهول ، بل إنَّه فيما يتوهمُ يجرُّ الطريق خلفه ليفرَّ من أتونها و إحباطاتها ، و من محاولاتها الدائمة لقهره ، و حمله (كالذبول) ، و لعله أراد (للذبول) ، و الشاعر في اعتماده فضاء الحلم يأخذ بنظام الجملة كنسق تصويري فإذا بها «تتجاوز الوظيفة الإشارية التقريرية المباشرة إلى الدلالة التعبيرية المصورة ، أي أن الشاعر لا يشكل بنية القصيدة بجمل تقريرية ، و إنما يستعين في ذلك بالصورة البلاغية ، و غيرها من وسائل الرمز و المجاز »[31].

4. هندسة الإيقاع :

لا شك أنَّ مقدرةَ **العمَّاري** على تشكيل الصورة على النحو البلاغي الذي يستثمر طاقات اللغة و استجابتها لقوانين الانتهاك لا تأتي بعيدة عن قدرته على توظيف المجال الموسيقي ، و فضاءات الإيقاع لنقل تجاربه الوجدانية ، و الإيقاع في شعره لا يقف عند حدود قوالبه الجاهزة الموروثة ، ولكنَّه يعرف تحديثه بنية و جوهراً ، شكلاً و روحاً من خلال إثراء الوزن الشعري العمودي بإمكانات إيقاعية داخلية ، أو من خلال استحداث النمط الجديد لقصيدة التفعيلة في التعبير عن محمولاته الفكرية و النفسية .

لا يخفى على القارئ تلك الغنائية الناتجة عن النظام الإيقاعي لقصائد الشاعر عبر اختياره للأوزان الموائمة للموضوعات الشعرية ، و لعل الشاعر تأتى له الوقوف على البعد الشعوري للتوافق النغمي ، و« قد أدركَ ما يلحق التجربةَ الشعريَّةَ من جمال حينما يحتويها قالب ما من قوالب الشعر المتجلِّية في البحور الخليلية ، كما أدرك الرغبة الباطنة فيه أثناء توهجه الداخليّ لحظة الإبداع ، فيكون بحرٌ ما من البحور الخليليَّة حاويًا لهذه الدفقات دون سواه ، و يتنوَّعُ الإيقاع بتنوعها ، و انسيابها »[32].

إن وقفة على " المحمَّديَّة " تجعلنا ندرك التحكم المطلق للشاعر في بحر الكامل ذي التفعيلات (متفاعلن متَفَاعِلُنْ متَفاعِلُنْ ×2) ، و الشاعر يشير إلى مقام الكمال للمدوح صلى الله عليه و سلم ، و هو ينتضي لنسيج الإيقاع جملة من المحددات كتوافق فواصل الأشطر في الأبيات الثلاثة الأولى ، و في جم غفير من الأبيات بما يعطي قيمة نغمية تسري في جسد النص و تمنحه ألفة موسيقية :

لا تسألي المعمُودَ عن أحواله .... إنَّ السؤال يزيد من أهــوالهِ

أو تحسَبِيكِ مَنِ استبدَّ بقلبهِ ... أو أنَّك المنشــودُ من تسآلهِ

أو عن مواطنَ أقفرتْ من بعدهِ ... و مقــالةٍ شنعــاءَ من عذَّالهِ[33]

هذا التناغم في الأجزاء يتضافر مع وحدة التفعيلات ليترك اتحاداً في البناء الموسيقي للأبيات ، و ربما رأينا الشاعر في مواضع أخرى يقتصر على وحدة فواصل الأعاريض مع توحيد التقفية الخارجية ليجمع نغمتين اثنتين تسريان في جسد النص ، و تضيف إلى إيقاع الوزن المختار (مجزوء الكامل) كما في قصيدة "حين تظللنا الشمس " :

من يرسمُ الأحلامَ في ... كفِّ القُرَى ، و يُلوِّنُ ؟

مَنْ يكتبُ التاريخَ في.... أحداقِـنا ، و يدَوِّنُ ؟

مَن يرفعُ التكبيرَ في.... صلـوَاتِنا ، وَ يؤمِّنُ[34]

من البين أن الإيقاع في الأبيات ليس ناجماً عن تفعيلات الكامل وحدها ، و لكن العماري يرفد هذا التوزيع الموسيقي بآلية التكرار للمقاطع الصوتية ، وتنويعها كما مرّ ذكرهُ ، وما من شك أنَّ الابتداء بحرف الاستفهام (مَنْ) في صدر كلِّ بيت يبذل للقصيدة رجعاً إيقاعيا منسجماً مع إلحاح الجملة الاستفهامية التي تحمل حيرة الشاعر و تشوفه .

و الشاعر في موقفه من الأوزان جملةً لا يشتط في انتخاب العمود الخليليّ إلى حد الإسراف على شعريته ، و لكنه يحاول العزف على أوتار شعر التفعيلة في شكل من أشكال التجديد ، و إنْ هو ظلَّ خاضعاً لتحكم البحور الخليلية في صياغة عالمه النغمي ، فجاءت نصوصه متمثلة في ذلك الإيقاع المرئي الذي يعتمد « بداية على ترك فراغات بيضاء في الأبيات و السطور ، ثم انتقل إلى استخدام

الرموز ، و العلامات العلمية ، و خاصة الأشكال الهندسية ليتجلى فيما بعد في تشكيل رسوم فنية ليس من الخطوط ، و إنما من كلمات القصيدة ذاتها »[35] ،

لقد عادَ العمَّاري من كل ذلك التحول عن الأنموذج بإعادة التوزيع للسواد على البياض ضمن نحو مختلف كما في قصيدته " تأشيرة " ذات الملمح السياسي « الذي أملته الحرقة التي يستشعرها الناس من جراء استمرار تدهور الوضع العربي ، و احتلال الصهاينة لفلسطين »[36] يقول الشاعر :

أراجيحٌ و، ألعابُ و أسماءٌ ، و ألقابُ

و بيتٌ شادَهُ فأسٌ و دينٌ سنَّهُ الغَابُ

هي الدنيا ، و رقعتُهَا

هي المجدُ الذي عابُوا

كراريسٌ و ألواحُ

و كاساتٌ ، و أقداحُ

و أغنيةٌ موشَّحَةٌ بما جادتْ به الرَّاحُ

هي التأشيرةُ القُصْوَى

إلى الأقصَى كمَا باحُوا [37]

إنَّ الشاعرَ في رحلته نحوَ الشعْرِ الجديد لا يزالُ متمسِّكًا بأهدابِ القصيدة القديمةِ ، فهو في تأشيرته لا يحمِّل التفعيلاتِ بُعدَها الوظيفيّ في توزيع دفقاته الشعوريّة بمقدار حفاظهِ على توليفةِ الهزج التي تحدِّد الصورة الموسيقيَّة النموذجيَّة الأولى (مفاعيلُنْ مفَاعيلُنْ ×2) ، و إن لم يطَّردْ نظامُها العددِيّ على نحو ما يلتزمُ به الشاعر القديمُ ، وهو بعدَ ذلك غيرُ ملتفتٍ للتدويرِ كمكَوِّنٍ للنسيج العضوي في القصيدة الجديدة .

. بعد سياحتنا في عالم **أحمد العمَّاري** الشعري يمكننا أن نقرر وفق ما كان من نظرٍ في قصائده التي أتيح الاشتغال عليها أن الشاعر قد تمكن من تحديد أطره الفنية مرتدة إلى الشكل العام للقصيدة الموروثة منبثقة بعوالمِ للتجديد الذي يمتاح من تجربة الشاعر الراهنة و من رؤيته المعجونة بروح العصر هذه التجربة التي جعلته يتعالق مع الماضي ، و يتماهى مع الحاضر ، و الحداثي عبر

الصورة و النسق و الإيقاع وهو في كل هذه المحاور يمنح خطابه الشعري قدرة على الحضور في عالم اللغة وفق تحولات الدلالة ، و تناسلاتها و الشعرية في تجلياتها الجمالية .

الهوامش:

[1] .**أحمد العمّاري** بن الحاج محمد سيدي علي و الحاجة مريم بن الشيخ ، شاعر جزائري ولد سنة 1978 بدائرة اينغر ولاية تمنغست ، و بها و بعين صالح تلقى تعليمه الأول ثم انتقل إلى أدرار حيث تلقى القرآن الكريم ، و هو خريج المعهد الوطني للتكوين العالي لإطارات الشباب بورقلة ، و الشاعر إطار بدائرة الشباب ، و الرياضة بولاية تمنغست ، مكلف بفضاء النشاطات الثقافية بدائرة اينغر ، كما أنه مكلف بالدروس التربوية و علوم اللغة العربية بالمدرسة القرآنية " الحاج عماري " .

[2] . أحمد العماري و آخرون . صهوات الكلام . دار الكتاب العربي ، الجزائر ، الطبعة الأولى 2015، ص: 16

[3] . المصدر نفسه: 20

[4] . المصدر نفسه : 36

[5] . المصدر نفسه ص:23

[6] المصدر نفسه : ص :24

[7] . المصدر نفسه: 24

[8] . علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، دراسة نقدية ، دار الشروق ، عمان الأردن . ط1 ، سنة 2003 ، ص : 15

[9] . الجاحظ . الحيوان ، تحقيق ، فوزي عطوي ، مطبعة شركة الكتاب اللبناني ، بيروت ، الطبعة الأولى 1287 هـ ، ص : 444

[10] . محمد عبد العظيم . من قضايا النص الشعري ، مسائل في المعنى ، محمد عبد العظيم . مركز النشر الجامعي ، ط1 سنة 2009 ، ص: 82

[11] . أحمد العماري و آخرون. صهوات الكلام . ص : 16

[12] . المصدر نفسه: 19

[13] . المصدر نفسه : ص: 19

[14] . المصدر نفسه: ص : 27

[15] . محمد عزام ، النص الغائب . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق سوريا ط 2001 ، ص 28

[16] .عبد الله إبراهيم . المتخيل السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، 1990، ص: 20

[17] .سورة الحاقة الآية 13

[18] . أحمد العماري و آخرون . صهوات الكلام ، ص : 23

[19] . المصدر نفسه، ص : 23

[20].سورة يوسف الآية 10

[21]. سورة وسف الآية 20

[22]. محمد صابر عبيد . فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل ، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان . دار نينوى، سورية دمشق . طبعة 2010 . ص : 91 .

[23]. أحمد العماري و آخرون . صهوات الكلام . ص : 20

[24]. المصدر نفسه ، ص:21

[25]. جرير بن عطية الخطفي ، ديوان جرير ، دار بيروت للطباعة و النشر ، 1986 ، ص : 210.

[26]. أحمد العماري و آخرون . صهوات الكلام ، ص : 35

[27]. المصدر نفسه ص: 33

[28].سورة الصافات الآيات : 62 ، 63 ، 64 ، و 65

[29]. طه وادي . جماليات القصيدة المعاصرة . الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان الجيزة مصر . الطبعة الأولى 2000، ص : 57

[30]. أحمد العماري و آخرون . صهوات الكلام ، ص : 30

[31]. طه وادي . جماليات القصيدة المعاصرة . ص: 207

[32]. عبد الرحيم كنوان . من جماليات إيقاع الشعر العربي .دار أبي رقراق . الرباط . المغرب . الطبعة الأولى . 2002، ص: 63

[33]. أحمد العماري و آخرون . صهوات الكلام ، ص : 33

[34]. المصدر نفسه: 31

[35]. أسامة عبد العزيز جاب الله . إنجاز النص ، مقاربات في التنظير و التطبيق . عالم الكتب الحديث إربد الأردن ط سنة 2015، ص : 154.

[36]. أحمد العماري و آخرون . صهوات الكلام ، من مقدمة د. رمضان حينوني ص: 9

[37]. المصدر نفسه :ص : 37

صدمة الموت ومشروعية الحق في الحياة
في الشعر العربي القديم

د. محمد فورار
جامعة باتنة 1

ملخص البحث:

يكاد الإنسان العربي يكون محور الحضارات، وملتقى الفلسفات، ومجمل الأساطير والمعتقدات، في عدة قضايا، منها أسطورة الحياة وفلسفة الموت، التي شغلت بال الإنسان، وحيرت عقله، وقد حاول الشاعر العربي الوقوف إزاء قدره الذي لم يستطع أن يجد له شفاءه، فأخذ يواسي نفسه بالهروب. أو يستسلم أمام جبروت الموت الذي لم يلق له ما يشفيه منه سوى الكلمة التي كانت بلسما عنده، يهرب إليها ويناجي من خلالها مصيره الذي ينفس عنه بالقصيدة الشعرية. فهل كان له ما أراد؟؟

Abstract

Arab human is almost the center of civilizations, and the meeting philosophies, and the overall myths and beliefs on issues, including the myth of life and philosophy of death, which preoccupied the human, and baffled his mind, and the Arab poet tried to stand about the amount of which has not been able to find him his recovery, he took comfort himself escape . Or surrender before the might of death, which has not been what it heal him only word that was balm him, flee there and conversing with which his fate, who vented his poem noodles. It was what he wanted?

لقد عبّرت ثقافة الإنسان منذ القديم وفلسفته وأساطيره ومعتقداته عن فكرة الموت والحياة بمستويات متباينة، ورؤى مختلفة نقلت كثيرا من الرؤى والتصورات عن طبيعة الفناء والعدم والبقاء..

مما يتبدى أن الإنسان العربي في العصر القديم هو كذلك لم يكن بمنأى أو بمعزل عما ذهبت إليه هذه الرؤى الفلسفية والأسطورية عند الإغريق والرومان والهنود والمصريين والصينيين... في نظرته إلى الحياة والموت برؤيا ملؤها الاضطراب، والحيرة والقلق، والتناقض..

في محاولة منه ـ الإنسان الجاهلي ـ صياغة فكرة الحياة والموت بكل مستوياتها، مع موازنتها مع معادل الفناء والموت بكل جبروته وغموضه..

و من على هذا التأسيس فإن قراءة فلسفة الحياة والموت في الشعر الجاهلي، قراءة مشوبة بالمفارقة الأصيلة الصادقة، فا الفكرة مبنية بدءا على هذا الاضطراب والتناقض والقلق والحيرة ، بصورة فطرية ساذجة صادقة في ذات الإنسان بوجه عام وفي ذات الشاعر في العصر الجاهلي بوجه خاص..

إن هذه الحقيقة المطلقة الخاصة بفكرة الحياة والموت، والتي أخذت أهميتها في الفكر الإنساني والذي أدرك أن الحياة كنز ناقص في كل يوم، وأن الموت حقيقة مطلقة لا مهرب منها، وكذلك الغموض السرمدي الذي يكتنفه فيما بعد الحياة، والذي لا يعرف عنه شيئا بعد الحياة الدنيا..

هذه جملة من التساؤلات وغيرها تجعلنا نقف أمام تساؤل آخر قد يكون له من الأهمية بمكان وهو ينبثق من رحم الأسئلة السالفة، والذي مؤداه، هل هناك نقاط التقاء على المستوى الدلالي والرمزي بين الشعر الجاهلي وبين التجليات الفنية الأخرى ذات المضمون الإنساني والثقافي، مثل الحكاية والفلسفة والأسطورة؟؟ قد يبدو السؤال مهما، لكن ليس المقصود من ورائه أن الشعراء الجاهليين كانوا فقط ينقلون قصصا أسطورية في أشعارهم، أو أن شعرهم كان عبارة عن صورة للأسطورة، بل إن الفلسفة والأسطورة ومعتقداتهم والشعر.. كانت عبارة عن تجليات ثقافية تستلهم النماذج الأصلية ذاتها، ولكن كلا منها يشكلها بصورة ترسم الحدود بين الشكل التعبيري والآخر..

وقد عبر(ليفي ستراوس) عن ذلك في قوله:"إن الشعر نوع من أنواع التعبير اللغوي، ولا يمكن ترجمته سالما من التحريف والتشويه الكبيرين، بينما القيمة الأسطورية للأسطورة تبقى سليمة حتى في أسوأ الترجمات، ومهما كان جهلنا عظيما بلغة الشعب الذي ظهرت لديه أو بثقافته، فإن أي قارئ في العالم يظل يحس الأسطورة من حيث هي أسطورة، لأن مادتها ليست في أسلوبها أو موسيقاها الأصلية، أو بناء جملها بل في القصة التي ترويها"(1)..

إذا ليفي ستراوس يفرق بين شعرية الشعر،المتمثلة عنده في البنية اللغوية والإيقاع الموسيقي، وبين أسطورية الأسطورة المتجسدة في السرد القصصي، فهو يفصل بينهما من حيث كونهما مختلفين من جهة التعبير الإنساني الثقافي، والفني..(2)

وبناء على ما سبق يمكن القول: إن الشعر ليس هو الأسطورة، كما هو ليس معادلا لها، إلا أنهما يلتقيان لقاء عميقا وحميما، يسمح بالحديث عن الدلالات الأسطورية والبعد الأسطوري للشعر..

وقد أشار (كارل يونغ) إلى ذلك الخلاف الأساسي، بين الشعر والأسطورة، والذي يمكن تجاوزه ، بالرجوع إلى القاسم المشترك إلي يحويهما، وهو "النموذج الأصيل" عنده..

وكان(كارل يونغ) قد اكتشف وجود رموز تتكرر عبر حضارات متعددة وأزمنة متباينة عرفها بكونها قوى نفسية موجودة في اللاوعي الإنساني العام، وسماها"النماذج الأصلية"(3)..

وعرف الأسطورة : بأنها الصورة التي تعبر بها النماذج الأصلية عن نفسها(4).. فبذلك يكون قد عادل بين الأسطورة والنموذج الأصلي، ولكن إلى حين..

وقد طور هذا النموذج فيما بعد"نورث روب فراي"، وأكد له ركائز المنهج الأسطوري للأدب، وتناول تلك العلاقة بين الأسطورة ون والنموذج الأصلي..

ثم عاد " نورث روب فراي" إلى عاملي الزمان والمكان وبعدهما لتحديد طبيعة الإدراك الإنساني للفنون بعامة، حين يقول:"إن بعض الفنون يتحرك في الزمان مثل الموسيقى ، والبعض الآخر يتمثل في المكان مثل التصوير ، وفي الحالتين ، فإن المبدأ المنظم هو التكرار الذي يدعى الإيقاع في الفنون الزمنية، ويسمى النسق في الفنون المكانية(5)..

إلا أنه يمكن الحديث عن الإيقاع في التصوير وفي النسق وفي الموسيقى.لأن الفنون جميعا،بحسب رأي (فراي) يتم إدراكها زمنيا ومكانيا معا، أما الشعر فيتوسط بين الموسيقى والتصوير، كلماته تشكل إيقاعات التتابع الموسيقي للأصوات من جهة، كما تشكل اتساقا تقترب من الصور المرسومة من جهة ثانية(6)..

فالصورة الأدبية ليست مجرد صورة كلامية تشكل نسخة منقولة عن شيء خارجي، بل هي وحدة في البنية الكلامية التي يتم إدراكها كلبنة من كن متكامل، أو إيقاع..

ويربط (فراي) الإيقاع ، أو الحركات المتكررة بالطقوس، وهي عبارة عن تتابع زمني للأفعال، توجد فيها المعاني أو المدلولات الواعية بشكل مضمر وخفي(7)..

وبما أن الأسطورة تعبير ثقافي وفني وحضاري إنساني، لا يمكن تقف عند تعريف واحد، فقد غدت في مجال الدراسات الحديثة إطارا واسعا تأخذ منه كل حقول المعرفة الإنسانية..

يستنتج مما سبق أن اللجوء إلى التفسير الأسطوري لصورة شعرية في القصيدة الجاهلية، لا يعني بالضرورة أن العرب قبل الإسلام عرفوا الأسطورة، مثل الذي عند الأمم الأخرى، وإذا كانت قد وصلتنا شذرات من معتقدات.

كما أنه ليس من الضرورة من وجود تراث أسطوري لانطلاق الشعر ذي ملامح وأبعاد أسطورية. لأن الشعر ، في طبيعته لا يحاكي لا الأسطورة ولا غير الأسطورة، وإنما يأخذ من تلك الرموز الجماعية العميقة، مثلما يأخذ من اللغة، ومن الطبيعة، تلك الأدوات التي تمده بتعبيرات فنية ولغوية وثقافية، وتلك الرموز أو النماذج الأصلية، وإن لم تكن قد عبرت عن نفسها عند

الإنسان العربي بعامة فقد وجدت في الشعراء الجاهلي منفذا تتنفس منه. نتيجة عملية التأثر بالتراث الفني والثقافي والحضاري لتلك الأمم المجاورة .

ومن هنا تجدر الإشارة إلى أنه ليس من المفيد دراسة مشكلة الموت والحياة في الشعر الجاهلي اعتمادا على التفسير الأسطوري فحسب، بل نقف تلك عند النصوص التي تعبر عن الصراع الذي كان يعيشه الإنسان العربي في صحرائه،

ونستقرئ موضوعاتها الشعرية التي تمت بالعلاقة مع فكرة الصراع، والحياة والموت...

" لم يكن النسيب والوقوف على الأطلال والرحلة إلا تعبيرا من خلال التجربة الفردية عن القضايا الوجدانية والروحية والحيوية للجماعة. ولم يكن ما درج الدارسون على تسميته {غرض القصيدة الأصلي } إلا تصويرا لمشاركة الفرد في أمور الجماعة مشاركة مادية أو نفسية، فالنسيب والوقوف على الطلل، ووصف الحيل، والظعائن،صور متكاملة لشعور عام بالفقد لم يكن خاصا بالشاعر وحده، بل كان شيئا من صميم حياة الجماعة نفسها، والبطولات والأيام والوقائع لم تكن مجرد مجد للجماعة وحدها، بل كان فخرا ذاتيا لكل فرد من أفرادها، لذلك تحدث الشاعر عن أبطال قبيلته، كأنه يتحدث عن نفسه ووصف انتصاراتها ومفاخرها سواء شارك فيها أم لم يشارك، كأنها من مقومات وجوده الذاتي، لدلك كانت القصيدة الجاهلية التي تبدو متعددة الأغراض هي في حقيقتها كيان متكامل في جانبها النفسي والفني"(8).

والشعر في موضوعاته يرمز للصراع بين الإنسان والموت، يهو يحاول الانتصار عليه، فهو حين يتحدث في المقدمة الطللية، كأنه يرمز إلى هذا الضياع، و؛إلى ذلك الزمن الذي يأتي على كل شيء، فهو سبب فراق الأحبة، وهو أيضا سبب اللقاء، فإن يا يتستر تحت المقدمات الطللية من صور، فهي لا تقف عند حدود المعنى الظاهري فحسب، وإنما تذهب إلى ما وراء ذلك من التلميح والإيحاء والرمز،" فالشاعر حين يقف على الأطلال يلاحظ هذا الفناء الذي يتمثل في رحيل أصحابها عنها، ثم ما يتبع ذلك من خراب وبلى، يذهب في الوقت ذاته تحقيقا لمبدأ{ الانتصار}إلى إشاعة الحياة في هذه الأماكن ، وتأكيد غلبة الحياة على الموت، فالشاعر العربي في العصر الجاهلي: اتخذ من مطلع القصيدة رمزا للصراع بينه وبين الموت، الصراع بين البقاء والفناء"(9)..

كما خلع الشاعر الجاهلي على كل مظهر من مظاهر الحياة، رؤية فلسفية، أو قيمة إنسانية. فالمرأة والخمرة والقتال والفخر والرثاء، لا يقف لا عند المظهر الخارجي فحسب، كما لا يصفها لمجرد اللحظة التي هو فيها وانتهى ، بل تصور القصيدة الإنسان العربي بكل مقوماته، وبكل قيمه، وما يتعلق بها من صفات وقيم، بما تحمله هذه القصيدة الشعرية من صور قادرة على

الرمز الذي يشتمل هذا المعنى الذي ساد الشعر الجاهلي، والذي يكشف عن حقيقة الإنسان العربي البدوي من الحياة ومن رغبته في الانتصار عليها بكل ما أوتي من قوة.

وليس غريبا أن نجد هذه الفلسفة التي كونها الشاعر الجاهلي تجاه الحياة والموت، أو الصراع المرير بين الموت وحبه للحياة، في أن يفرد لها بابا خاصا في مدونته الشعرية، وإنما تناثرت وتغلغلت بين حنايا القصيدة بدءا بالمقدمة الطللية، وانتهاء عند كل فصل من فصول القصيدة تكمن وراءه تلك الحقيقة الرهيبة، حقيقة الموت والفناء الذي ينتظر كل كائن في الحياة. فالموت هو النهاية المحتومة للجميع، وحتى في وصفهم لمجالس لذاتهم، وأيام لهوهم،واستمتاعهم بمباهج الحياة، هذه المظاهر البراقة للحياة، والتي تشغل الإنسان وتلهيه حينا من الدهر، إلا أن تلك الفكرة الرهيبة الكامنة في أعماق الإنسان تصرخ وتنادي، وتقول:بأن الإنسان ملك للدهر يتصرف فيه كيفما شاء، وعندما يأتي الموت يتساوى لدى الإنسان كل شيء، فيصبح اليسر كالعسر، والغنى كالعدم، والشباب كالشيخوخة...

ومع كل هذه المظاهر لدى الشاعر الجاهلي، يبقى دائما حريصا على أن يغترف من ملذات هذه الحياة بقدر ما يستطيع قبل أن يوافيه أجله، ويدركه الموت، وليس هذا فحسب، بل هو أيضا تأصلت لديه قيم الفروسية والنبل والكرم والوفاء وإغاثة الملهوف، والبطولة في ميدان الحرب دفاعا عن الشرف، والفضيلة، وذودا عن الديار والحمى ، وهو يريد أن يتفرغ من هذه المسؤولية والواجبات نحو نفسه وأهله وقبيلته، قبل أن يدركه ملك الموت، لأن الموت الذي يؤرقه في كل حين يدرك أنه سيأتيه على حين غفلة، ويخطف الإنسان قبل أن يدرك مسؤوليته نحو نفسه ونحو أهله، ولعل هذا عنده من باب العبث، إذ هناك ظلال من فكرة العبث ولا معقولية الموت تتردد أصداؤها في الشعر الجاهلي:(10)

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب... تمته ، ومن تخطئ يعمر فيهرم

يثبت ديوان الشعر الجاهلي أن الشعراء الجاهليين قد عرضوا لمشكلة الموت، كما عرض لها الفلاسفة والكهنة، ووقفوا أمامها حائرين،إذ لم يكن لدى أغلبهم نظرة دينية أو فلسفية لتفسر لهم هذه المشكلة بالمنهج الذي فسر به الإسلام مشكلة الموت لاحقا،إذ اعتبر الحياة الدنيا إعدادا ومعبرا للحياة الأخرى، وأن الموت ليس هو نهاية كل شيئ، بل هو بداية ويقظة وانتقال إلى الدار الأخرى، يلقى فيها كل إنسان جزاء عمله في الحياة الدنيا..

وإذا استعرضنا نظرة الشعراء الجاهليين فسنجد بعضها يرى الموت يخبط خبط عشواء، كما عند زهير بن أبي سلمى في بيته السابق، ويرى الأعشى أنه لا نجاة لحي من الموت، مستدلا على

ذلك بعدم نجاة الوعل المعتصم بقمم الجبال، ومع ذلك اغتالته ريب الحوادث، مما يجعله ييأس من الحياة إلى حد القنوط، حين يعلم أن الموت يتربص به من كل جانب، يقول(11):

لو كان حي ناجيا لنجا ...من يومه المزلم الأعصم

في باذخات من عماية أو...لرفعه دون السماء ضيم

من دونه بيض الأنوق وفو...قهطويل المنكبين أشم

يرقاه حيث شاء منـــه وإ...ما تنسه منـــية يهرم

فغاله ريب الحـــوادث حـ ...تى زل عن أرياده فحطم

ليس على طول الحياة ندم ...ومن وراء المرء ما يعلم

يهلك والد ويـخلف مـــو ... لود، وكل ذي أب ييـــتم

ويقف الأسود بن يعفر النهشلي موقف الفيلسوف المفكر المتأمل، موقف من يرى الموت ظاهرة عادلة، وهاهو يحضره الهم لدى وساده، وليس ذلك من سقم أصابه، بل من هم الموت الذي أرقه، ويعلم أنه لن يسلم منه أحد،وأن سبيله هو أيضا سيكون سبيل ذي الأعواد، فهو على يقين من أن المنية والحتوف كلاهما يرقبانه، ولن يقبلا بشيء دون سواه، يقول في ذلك: (12)

إن المنية والحتوف كلاهما ... يوفي المغـــارم يرقبان سوادي

لن يرضيا مني وفاء رهينة ... من دون نفـــــسي، طارفي وتلاد

ماذا أؤمل بعد آل محـــرق * ...تركـــوا منــــازلهم وبعـــد أياد

أهل الخورنق والسدير وبارق ... والقصر ذي الشرفات من سنداد

جرت الرياح على مكان ديارهم ...فكأنـــــما كانوا على مـــيعاد

ولقد غنوا فيها بأنعم عيشـة ...في ظل مـــــــالك ثابت الأوتاد،

أين الذين بنوا فطال بناؤهم ... وتمتعوا بالأهـــــــل والأولاد

فإذا النعم وكل مــــا يلهى به ...يوما يصــــير إلى بلى ونفـــاد

والمنية عند الشاعر كانت عادلة لأنها تلاحق الإنسان في كل مكان، وتخبط على غير هدى، وإن أخطأته اليوم ، فلن يفلت منها غدا، فالعيش كنز ناقص، وسينفد لا محالة، وما أعمارنا سوى حبل ممدود وطرفاه في يد المنون، فهو دائم الخوف من يومه وغده، وأن هذا الموت لا تراعي لا كريما ولا ذو جلالة، فهي تعبث بكل حي، ولا يدري من سيقدم عليه الموت، هذه هي نظرة طرفة بن العبد للموت والفناء، نظرة فيها شيء من الإحساس الوجودي بعبث الموت والحياة، لأن الإنسان عندهم موجود عرضي لا مبرر لوجوده، زائد عن الحاجة، ولذلك فإن العبث هو الكلمة النهائية في رواية الإنسلن، والعلاقات السببية والمنطقية بين ظواهر الوجود غائبة ، ومن ثم هم يعانون من

إحساسهم بالضياع والنفي في هذا الكون، وليس على مستوى القبيلة أو المجتمع فحسب،، وربما ترددت أصداء قريبة من هذا القلق الوجودي في شعر طرفة، و هو يعلن غربته وضياعه في مجتمعه، وإفراده فيه إفراد البعير المعزول المصاب، يقول طرفة: (13)

ومازال تشرابي الخمور ولذتي .... وبيعي وإنفاقي طريقي متلدي

إلى أن تحامتني العشيرة كلها .... أفردت إفراد البعير المعبد

رأيت بني غبراء لا ينكرونني .... ولا أهل هذاك الطراف الممدد

طرفة بن العبد هنا كما يرى الدكتور مصطفى ناصف: " يقف موقف التحدي من الشعور الديني السائد بين الناس، ولكن هذا التحدي يحمل طابع المأساة ، طابع العجز والقدرة، طابع الإنسان المحدود، والعقل غير المحدود".(14)

وواضح كذلك من أبياته السابقة، أن موقفه من الوجود والمصير والقيم والمبادئ، والحياة والموت، متأثر بقلق عنيف أقرب منه إلى القلق الوجودي الذي يحاصره الشك والحيرة، وفقدان العلاقات السببية بين ظواهر الحياة، ومن ثم فهو لا يؤمن إلا بتحقيق وجوده وإمكاناته في اللحظة الحاضرة، وهو القائل: (15)

كريم يروي نفسه في حياته... ستعلم إن متنا غدا من الصد

ومصير الإنسان عند طرفة أيضا كيفما كان هذا الإنسان، كريما أم بخيلا، فارسا جوادا أم جبانا، صالحا أم طالحا، فهو إذا ضم إلى قبره وأسكنه الموت، وعبث به فلا يمكن أن يفرق بين هذا أو ذاك، يقول: (16)

أرى قبر نحام بخيل بماله ..... كقبر غوي في البطالة مفسد

ترى جثتين من تراب عليهما ... صفائح صم من صفيح منضد

صرخات إنسان حائر ، أدمن التفكير والتأمل في الموت، ومزقته الحيرة ، يبحث في أسرار الوجود والعدم، والبداية والنهاية، وحاول أن يروي ظمأه من متاهات الوجود، ولغز العدم، إلا أنه لم يظفر ولو بقطرات قليلة من ضوء اليقين، فكان تخبطه في ممارسات الحياة اليومية الثائرة على قيم المجتمع، وانهماكه في مغامرات اللذة المتمردة على التقاليد المألوفة، وكأنه يتحدى لغز الموت الساخر، وأسرار الوجود، وغموض المصير الرهيب، باستنفاد كل طاقة الحياة، حتى إن لم يجد أمامه شيئا.(17)

فإن منت لا أستطيع دفع منيتي .... فدعني أبادرها بما ملكت يدي

هذا هو تفكير طرفة بن العبد وقلقه الوجودي، هذا الشاعر الذي يريد أن يكشف عن فكرة المصير التي تطرق وجدان الإنسان في بداية السلم الحضاري، وهذه هي الشخصية القوية التي

تحاول أن تحس وجودها بشكل قوي ، ومن ثم التفكير في الموت. والمصير لا يمثل سوى إشكالا بالنسبة لضعاف الشخصية ولا تصل إلى جعل هذه الأفكار قضية بالنسبة للشاعر.(18)

أما الشاعر فعنده فكره الخاص به، فهو يترك المظاهر البيئية مؤقتا ، لكي يعبر عن فكره المطلق، مكتفيا من البيئة بالأثر فقط، ويصرح بما يقض مضجعه في شعره فصريحا عنيفا دون تردد،" والدهر لا يبقى على حدثانه"، فيتخذ من واقعه الزمني وسيلة لتأمل فكري يبدي فيه فلسفته في الحياة والموت، تلك الفلسفة التي نجمت عن بيئي سابق برمته، وزخم ثقافي ليس له حدود مكانية ولا زمانية.

إن الموت والدهر والقبر والقدر والزمن والضبع يتردد في ديوان العرب، مما يدل على أن هؤلاء الشعراء نظروا إلى الموت نظرة فيها الكثير من الحتمية والاعتراف بنوازل الأقدار، ومدى عجز الإنسان والحيوان عن إيقاف أجل أو منع حتف، أو هروب من مصير محدق.

لعل تفكير الشاعر بخصوص الموت والحياة والبعث والقدر.. إلخ هي نتيجة تأمله في مظاهر الطبيعة من حوله وكذلك الكون بما رحب، ولذا نشأ اعتقاده عن الموت اعتقادا شاملا ضمن صروف قدر عام، أو دهر يحرك الأحياء ويبقي الجمادات، يقول لبيد بن ربيعة في صحبة فتيان: (19)

وفتيان صدق قد غدوت عليهم .... بلا دخن ولا رجيع مجنب

بمجتزف جون كأن خفاءه ... قرى حبشي في السروقط محقب

إذا أرسلت كف الوليد كعامه... يمج سلافا من رحيق معطب

فمهما نغض منه فإن ضمانه... على طيب الأردان غير مسبب

جميل الأسى فيما أتى الدهر دونه...كريم الثنا حلو الشمائل معجب

تراه رخي البال إن تلق نلقه ... كريما وما يذهب به الدهر يذهب

فالبيت الأخير نتاج فكري لما سبقه من الأبيات، وهو حصيلة كل الصفات التي عند المرثي، إلا أن لبيد لم يوظف فقط لفظ الموت بدل الدهر، لأنه كان على وعي بأن المحرك الحقيقي لهذا كله هو الدهر ، فهو ليس بمعتب من يعتب، والدهر عنده أيضا ليس مجرد زمن، بل هو قوة فاعلة مسيطرة تنسب لها الأفعال والحوادث، فهو عندما يقول في رثاء أخيه ، أن لا جزع ، ولا فرح، بل هو استسلام وقدرية واضحة وصريحة، ومثل هذا الشعور لا يتأتى إلا عن وعي واعتقاد بالسيطرة التامة والكلية من هذا الدهر على الإنسان وغير الإنسان، ونلاحظ الودائع والأخذ والرد، هناك إشارات إلى الموت ، أي أن ن حدوث الولادة، ثم الحياة، ثم الموت هي عملية من فعل الدهر(20):

فلا جزع إن فرق الدهر بيننا... وكل فتى يوما به الدهر فاجع

فلا أنا يأتيني طريف بفرحة...ولا أنا مما أحدث الدهر جازع

وما الناس إلا كالديار وأهلها...بها يوم حلوها وغدوا بلاقع

وما المرء إلا كالشهاب وضوئه...يحور رمادا بعد إذ هو ساطع

وما البر إلا مضمرات من التقى... وما المال إلا معمرات ودائع

وما المال والأهلون إلا ودائع...ولا بد يوما أن ترد الودائع

فالمصير له وقت لا يرد ولا يعرف متى؟؟ بل ليس المصير وحده هو المجهول فحسب، بل تصاريف القدر كلها مجهولة كلها، يقول أحيحة بن الجلاح: (21)

وما يدري الفقير متى غناه... وما يدري الغني متى يعيل

وما تدري وإن ألقحت شولا ... أتلقح بعد ذلك أم تحيل

وما تدري إذ ذمرت سبقا ... لغيرك أم يكون لك الفصيل

وما تدري وإن أجمعت أمرا ...بأي الأرض يدركك المقيل

والملاحظ أن الموت ليس هو الذي يشغل بال الشاعر، بل هناك ما هو أعم وأشمل من ذلك، شيئ يصرف الناس بل كل الكائنات الحية تماما، شيئ يصيب الناس بالعماية، والموت هو جزء، بل آلة من آلاته، يقول أعشى باهلة في رثاء عزيز:(22)

فبت مكتئبا حيران أندبه... ولست أدفع ما يأتي به القدر

فالقدر هو الفترة العميرة المحددة، والتي تنتهي بميقات معلوم، والقدر أيضا ضمن تتابع الدهر، وضمن وسائله المسيطرة

يطلب المزيد؟؟إلا أن حبل المنية يقصر عمر الإنسان ولا يكمل مشواره الكبير، يقول كعب بن زهير في ذلك: (23)

لو كنت أعجب من شيء لأعجبني... سعي الفتى وهو مخبوء له القدر

يسعى الفتى لأمور ليس يدركها... والنفس واحدة والهم منتشر

والمرء ما عاش ممدود له أمل... لا تنتهي العين حتى ينتهي الأثر

فالعمر فترة محدودة بأجل، وأن هذا مكتوب عليه لا يراه، ولا يستطيع معرفته، والمخبوء له هذه المرة ليس هو الدهر، بل القدر. فالقدر هنا فترة عمرية يضعها الدهر للإنسان..

إذا كان الشاعر الجاهلي قد وسع دائرة فكره في نظرته للموت ووجد أنها ترجع إلى أقوى وأشمل و أكبر قوة ، وهذه القوة هي التي تصرف الأحياء وتسيطر عليهم، ولا تتصرف فقط في المصير والموت، فالدهر أعم من الموت وأشمل منه وعين الشاعر البصير لم تقف عند الموت في

لحظة زمنية، لأن الدهر يشمل الحياة والموت واستمرارهما، ومن ثم ظهر مدى عجز الإنسان وجهله وضآلته بجانب هذه القوى المسيطرة في تتابع الليل والنهار اليومي الذي يبدو الوجه الظاهر لهذا الزمن الخالد، وأن ليلة ونهارها إن هما إلا جزء ضئيل يعبر عن مدى الاتساع الزمني للدهر، وهذا كله وصل بالشاعر إلى اعتبار هذا الدهر لغزا لا يستطيع تفسيره، أو استكناه أسراره، ثم إن القدر في نظر الشاعر العربي في العصر الجاهلي فيه تحديد زمني على نحو معين، في حين أن الدهر لا حدود لزمنيته، فالدهر هو تتابع مستمر للأقدار، وإذا صغرنا المنظار وحددناه في فكرة الموت، ذلك السر الشبح الجاثم على صدور الأحياء دوما لتحديد كنهه، وتعريف سره، فكيف يتم كشف هذا السر اللغز؟ وما هذا الخطر الذي نتحدث عنه ؟؟ إنه تجربة ما تنفجر بغتة من جهة غير معينة في الحقيقة الإنسانية، وتقتلعها من تربة وجودها اليومي الذي فيه تحتمي لتقذفها خارج هذا الوجود، حيث تتأرجح جميع الموجودات من أساسها، وتتراجع لتعود، ولكن هذه المرة خالية من كل معنى..

فما هو الموت يا ترى؟؟ ليس الموت حدثا خارجيا، وليس الموت بذرة تنمو وتنضج في إطار الحقيقة الإنسانية، كما أن الموت ليس توقف حركة الجسد العضوية. الموت آخر كريق الحقيقة الإنسانية على هذه الأرض، إنه أعمق جذر في وجود هذه الحقيقة.(24)

ثم كيف تكشف الحقيقة الإنسانية بأنها موجود باتجاه وضعه النهائي؟ ليس بتجربة موتها بالذات، لكون هذا مستحيلا، ولا بمشاهدة من يموت، ولا بالتحليل العقلي، بل في لحظة الخطر تكتشف الحقيقة الإنسانية بأنها حرية باتجاه موتها الذي لا يمكن اجتنابه..(25)

فكيف تنفعل الحقيقة الإنسانية عند مواجهتها حقيقة موتها؟؟ إنها طريقة تنفعل بها الحقيقة الإنسانية عند المواجهة، هي الرفض، ويأتي هذا الرفض من جانب معظم الحقائق التي يبنيها الإنسان ، على أن هذا لا يعني أن كل كم يغوص في النشاطات اليومية العادية، يكون قد مر بلحظة المواجهة، وبصورة عادية ، ذلك لأن هذه المواجهة لا تصيب بصورة مباشرة سوى القلة الخلاقة ، إذا فما هي وسائل المقاومة عند هذه القلة الخلاقة المبدعة الشاعرة التي تواجه في كل لحظة رعب الموت؟؟

الطريقة الأساسية لمقاومة حقيقة الموت، هي الأمل، والطريقة الأساسية الثانية كذلك لمقاومة الموت عندهم هي الحب

والطريقة الثالثة وهي أكثر أساسية من السابقتين في هذه العملية، عملية المقاومة، هي الكلمة الشعرية، لماذا؟ لأن هذه الكلمة الشعرية منبعهما الأساسي، ولأنها هي وحدها التي يمر من على طريقها كل من الأمل والحب، ولكن ليس هذا هو سؤالنا، إنما السؤال المطروح، هو: لماذا تعد

الكلمة الشعرية طريقة ممتازة في مقاومة الموت؟ وبصيغة ثانية، ما هي التجربة التي تقدر أكثر من سواها على تخطي اللحظة، تخطي ما كان لن يكون ثانية على الصورة ذاتها ؟إنها التجربة الشعرية، لماذا؟ يقول النمر بن تولب: (26)

وإن أنت لاقيت في نـجدة ... فلا تهيبـك أن تقدما

فإن المنية من يخشـاها ... فسوف تصـادفه أينما

وإن تتخطاك أسبابهـا ... فإن قصاراك أن تهرما

مما يلاحظ في أول تعبيه" سوف تصادفك أينما" هو شعور بحتمية الموت، وأن لا مفر منه، وقوله "تتخطاك أسبابها" يعني شيئية اثنين، أولهما أن الإنسان سوف يهرم إلى أن يحين أجله، ولم يخلد في هذه الحياة الدنيا، وثانيهما، أن هذا الهرم مكروه بحسب ما نحس من تعبير الشاعر عنه، لأن لا فائدة منه، فهو عجز وخوف وضيق، والموت سوف يأتي لا محالة.

كما نرى كذلك أن صروف الدهر وويلاته، وما يعانيه الإنسان لا يهم الشاعر العربي في العصر الجاهلي، لأن مصيره إلى الموت، يقول لبد بن ربيعة العامري: (27)

فهون ما ألقى وإن كنت مثبتا ... يقيني بأن لا حي ينجو من العطب

فالموت أصبح عكس ظاهره،فهو نوع من العزاء بدلا من أن يكون مصدرا للانزعاج، أو الخوف، وانطلاقا من هذه الحالة، وهذا الوضع، فإن الشاعر لن يفرح أو يسر إن مدحه إنسان، لأن هذا المديح أيضا لم يمنع الموت، ولن يقف في وجه المصير المقدر، يقول زهير بن أبي سلمى في ذلك: (28)

فلو كان حمد يخلد الناس لم يمت... ولكن حمد الناس ليس بمخلد

وترى أن المنايا ترصد الناس في ميقاتها، وأن لها وقتا معلوما، ووقتها موعد محدد لا يتغير ولا يتبدل، وبرغم هذا التحديد فان الإنسان يتجاهله تماما، يقول طرفة: (29)

أرى الموت لا يرعي على ذي قرابة... وإن كان في الدنيا عزيزا بمقعد

لعمـرك ما أدري وإنـي لواجل.... أفي اليوم إقـدام المنية أو غـد

فإن تـك خلفي لا يفتها سواديا ... وإن تك قدامي أجـدها بمرصد

فالموت لا يرحم أحدا، ولا يقدر منزلة، وفوق كل شيء بالمرصاد لكل كائن حي،يتعقبه، ولا يمكن دفعه، أو اتقاؤه كما في قول قيس بن الخطيم: (30)

فقل للمتقي عرض المنايا ...توق وليس ينفعك اتقاء

ويضيف عبيد بن الأبرص صورة تكرارية للموت بإضافته إلى حتميته وسيطرته، فهو لا يكتفي عنده بما ازدرد من البشر، فيصف قائلا:(31)

يا عمرو ما راح من قوم ولا ابتكروا... إلا وللموت في آثارهم حادي

إن أمامك يوما أنت مدركه...لا حاضر مفلت منه ولا بادي

وهكذا صار التفكير فيه، نتيجة لما يراه الإنسان مفسد للحياة، كما يرى محمد بن كعب الغنوي:(32)

غنينا بخير حقب ثم جلحت... علينا التي كل الأنام تصيب

فأبقت قليلا ذاهبا وتجهزت...لآخر والراجي الحي كـذوب

واعلم أن الباقي الحي مفهما... إلى أجل أقصى مداه قريب

لقد أفسد الموت الحياة وقد أتى ... على يومه علق على حبيب

لقد أفسد الموت علينا الحياة، وسلط مخالبه علينا وعلى كل من كانت تدب في أصوله الحياة، أما من تبقى فأجله قريب.إن عبث الموت بالإنسان البعيد، وبالحبيب القريب، إنه هذا الإنسان الذي يموت، فماذا نعرف عن هذا الذي يموت؟ العصفور الذي يموت.الشجرة التي تيبس، والزهرة التي تذبل، والحديقة التي تقتلعها العاصفة.إزاء هذه الكائنات. إن زوال هذه الكائنات تخلط عالم الباقي الحي، ولكن إلى درجة ضعيفة، لأنه لا يمكن تعويضها، غير أن مبدأ التعويض لا ينطبق على الآخر الذي يموت، فبإمكان الإنسان أن يجد حلولا مكان الآخر الغائب للقيام بوظيفته بل حتى بوضع آلة تقوم مقام الغائب، غير أن الغائب يظل غائبا، وما من شيء في الأرض قادر على تعويضه، ومن هنا يظل حزن الأهل على ولد يموت من أولادهم الكثيرين، لأنه لا أحد يمكن أن يأخذ مكان الآخر..

وهذا الآخر الذي يموت من الناس يخلط بموته عالم الباقي، ولهذه الفوضى التي يحدثها الموت في الجماعة الإنسانية ، ينكشف الغائب ويعلن حضوره، ومن الغريب أن يظل الحاضر غائبا بحضوره، وأن يصير الغائب حاضرا بغيابه..

وهكذا يبرز الإنسان المرثي في الشعر الجاهلي، ويقف الشاعر موقفا خاصا من الدهر والموت والقدر، ذلك الموقف والتصور الذي استلهمه من الطبيعة، والذي صار عنوانا لأعماله وأقواله، والمنطق الذي سيكون بداية من تصورات حول فكرة الموت، لأن الموت في النهاية يقوم بوظيفته، ويسلب الحياة من الإنسان في الواقع، ويؤكد هذا الابتلاع وذاك الازدراد،واحدا تلو الآخر، ومسمع ذلك من زهير قول: (33)

حياض المنايا ليس عنها مزحزح... فمنتظر ظمأ كآخر وارد

فبالإضافة إلى ظهور حتمية الموت في الشطر الأول من البيت، فهو يعني أن الموت حياة، والحياة موت، ولا فرق بين الحي والميت عند الموت،فالمنتظر سبيله إلى الموت منذ أن يبدأ الانتظار، والوارد يلحقه الموت لحينه..

وهكذا تكون الطبيعة قد استكملت دورتها وبناءها للإنسان بوضع اللبنات المكونة لحياته.

الهوامش :

1. ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية والصورة الشعرية لدى امرؤ القيس، دار الآداب،بيروت ، س 1992،ص 176.
2. المرجع نفسه،ص176.
3. نفسه ص176.
4. نفسه، ص177.
5. نفسه، ص 177.
6. نفسه،ص 177.
7. نفسه، ص 177.
8 إبراهيم عبد الرحمن محمد: قضايا الشعر: مكتبة الشباب، القاهرة. د، ت. ص191، 192.
9. محمد محمد الكومي: الصراع بين الإنسان والطبيعة في الشعر الجاهلي: الهيئة المصرية العامة للكتاب: د، ت. ص 469.
10. أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب: دار المعارف، القاهرة . س 1980، ص111.
11. المفضل الضبي: المفضليات: ت، ، أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون:دار المعارف، القاهرة. المفضلية 55،ص 238
12. المفضل الضبي: المفضليات: ص216، 217.
13. أبو بكر الأنباري: شرح القصائد السبع الطوال. ت، عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر. ص191.
14. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم: دار الأندلس . س 1981 . ص 170
15. أبو بكر الأنباري: شرح القصائد السبع الطوال في الجاهلية. 168
16. المصدر نفسه. ص 199،200
17. المصدر نفسه. ص 193
18. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم. ص 171
19. لبيد بن ربيعة: الديوان: دار صادر، بيروت، لبنان. س 1966. ص27

20. المصدر نفسه، ص 80،81

21. أبوزيد القرشي: جمهرة أشعار العرب: دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت' س 1980،ص 281

22. المصدر نفسه، ص 254

23. كعب بن زهير: الديوان: الدار القومية للطباعة والنشر: القاهرة. س1964، ص229

24. فؤاد رفقة: الشعر والموت: دار النهار للنشر، بيروت، لبنان. س 1973.ص 24

25. المرجع نفسه، ص25

26. النمر بن تولب: الديوان: ت. نوري حمودي القيسي: مطبعة المعارف، بغداد. د، ت. ص 101

27. لبيد بن ربيعة.ديوانه. ص16

28ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ت، مفيد قميحة: دار الكتب العلمية، بيروت. ص51

29. القرشي: الجمهرة، ص 160

30. قيس بن الخطيم: الديوان:ص 100

31. عبيد بن الأبرص: الديوان:ت، حسين نصار: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر. د،ت. ص 63

32. القرشي، الجمهرة، ص 251

33. زهير بن أبي سلمى: الديوان: الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة. س1964.ص 327.

النّقد الثّقافي والنّقد المعرفي: الائتلاف والاختلاف

أ. محمّد علاقـــي.
الوظيفة: أستاذ متعاقد.
الجمهورية التونسية.

ملخص:
تميل الدراسات النقدية المعاصرة وهي تتعامل مع النص الأدبي إلى تجاوز الشعري والجمالي، ويعتبر النقد الثقافي اتجاها جديدا في قراءة النصوص جاء كرد فعل على البنيوية والسيميائيات والنظرية الجمالية، فهو من إفرازات مابعد البنيوية ومرحلتي ما بعد الحداثة والعولمة.

ففي إطار التحوّلات السياسية التي شهدها ويشهدها العالم والتي ألقت بظلالها ليس على المستوى الاقتصادي والخارطة الجغرافية فحسب، بل على الجانب الثقافي والمعرفي والفكري، فحدّدت صياغة جديدة للمعرفة والثقافة المعاصرة فأصبحت بفعل هذه التحولات ثنائية القطب: معرفة وثقافة مهيمنة (المركز)، وأخرى غير مهيمنة (الهامش). ففي ظلّ هذه المعطيات وجد الناقد الأدبي نفسه مجبرا لأن يغيّر طريقة تعامله مع النصوص الأدبية، فلم يعد يعنيه إبراز مواطن الجمال في النص باعتباره ظاهرة لسانية شكلية، فهو يسعى اليوم إلى استنطاق مضمرات النص بالتوغل في أعماقه للكشف عن أنساقه الثقافية والفكرية التي تتستّر وراء الجمالي فيه.

وقد ظهر النقد المعرفي كاتجاه جديد مزاحم للنقد الثقافي، وهو اتجاه أو استراتيجية يوظّف منجزات علم النفس المعرفي واللغويات المعرفية، والعلوم المعرفية بشكل عام للوصول إلى الوعي الإنساني الذي يقبع في أعماق النص، وهنا يلتقي النقد المعرفي مع نظيره الثقافي في المهمة، فكلاهما استراتيجية تعمل على كشف المضمرات القابعة في أعماق النص، لكنهما يختلفان في وسائل وحدود هذه المهمة.

وسنحاول في بحثنا هذا عقد مقارنة بين النقدين الثقافي والمعرفي كاشفين نقاط الاتفاق ونقاط الاختلاف بينهما.

The summary

Cultural and Cognitive Criticism: Similarities and differences In treating the literary text, contemporary studies seem to go beyond poetic and aesthetic analysis. Cultural criticism is considered as a new trend that came as a reaction to structuralist, semiotic and aesthetic readings. It is a result of poststructuralism and the two phases of postmodernity and globalization. In light of the political changes that the world has

witnessed and which affected not only the economic and geographic dimension but also the cultural and intellectual level as well, a new formulation of knowledge and contemporary culture came into existence. Thus, the literary critic is obliged to deal with the cultural and thematic content of the text rather than its formal and aesthetic structures. The onset of cognitive criticism created a competition with cultural criticism through cognitive psychology and scientific language in order to detect human consciousness that mingles within the depth of the text. In this context, culture and cognition will have the same mission. However, they differ in the means and limits of this task. In our present analysis, we will compare between culture and cognitive criticism revealing points of divergence and convergence

تمهيـد:

إنّ الأدب كظاهرة إبداعية أنتجها الفكر الإنساني كانت وستظل دوما متلبّسة بالغموض الذي يجذب القارئ (المتلقي) للإقبال عليه بشغف الباحث عن الحقيقة وتعريته لكشف المستور الذي يغري وراء حجاب اللّغة التي تغازل بحذر شديد، تمنعك أكثر ممّا تمنحك، وللمنع سلطة الإغراء والانجذاب لفكّ مغالق النص والولوج إلى دهاليزه المجهولة لإضاءة مناطق العتمة فيه حتى تنكشّف المخبوءات التي ترقد في الوعي اللّغوي للنّص، وتلك هي مهمّة النقد والناقد الذي يفكك النص باحثا في مضامينه شرحا وتأويلا وفي عناصره الفنّية والوظائف التي تنهض بها، وبما أنّ الأدب كظاهرة إبداعية سمتها الحركية المستمرّة والمتجدّدة، فكذلك النقد المصاحب لها يمتح من هذه السمة، فهو متجدّد على الدوام، يتفاعل واللّحظة التاريخية الراهنة ويواكب مستجدّاتها مطوّرا في آلياته ومناهجه، بل في نظرياته وفلسفاته التي ينبثق منها حتى يساير حيثيات الزمان والمكان، بل ويساير التطوّر الحاصل في النص الأدبي في حدّ ذاته إن على مستوى المضامين أو على مستوى الفنّيات.

فقد قطع النّقد الأدبي مراحل متباينة في مسيرته في قراءة النصوص ونقدها، فمن النقد السياقي إلى النقد النسقي، إلى نقد ما بعد البنيوية أو ما بعد الحداثة ليبرز نوع جديد من النقد يتجاوز الشّعري والجمالي في النصوص الذي كان الهاجس الأساس الذي يشغل الأديب والناقد على السواء، ليبحث وينبش في ما وراء الوعي اللّغوي للنص، نقد لا يغريه الجمالي في النص ولا ينجذب لإغراءاته الفنية، إنّه يفكك النص ويشظّيه ليصل إلى أنساقه الفكرية والثقافية المضمرة،

إنّه النقد الثقافي الذي ينطلق من الموضوعي أي من قضايا النص ليصل إلى أنساقه المضمرة، وفي موجة موضة النقد الثقافي يزاحمه نقد جديد يتجاوز بدوره الجمالي في النص ولكن ليصل إلى الوعي الإنساني الكامن في الوعي اللّغوي، إنّه نقد ينطلق من الفنّي ليصل إلى المعرفي.

ولعلّ ظهور هذا النوع من النقود التي لا تأبه بالجمالي في النص وتتجاوزه يعود لأسباب عديدة ومتظافرة أفرزتها الظروف الراهنة في العالم الذي أضحى قرية كونية انصهرت فيها الثقافات المحلية باسم العولمة وسياستها الدولية في صياغة مشروع معرفي وثقافي موحّد يعمل على الترويج لثقافة واحدة ومعرفة واحدة بمقاييس العولمة التي تعلن براءتها من كل ما هو محلّي وخاص، لينتج عن كل ذلك مسخ للهويات، وفي هذه الأجواء لا يمكن للنقد الأدبي وهو جزء من هذه الثقافة وهذه المعرفة أن يبقى بمنأى عمّا يجري من تطورات سريعة بل متسارعة على جميع الأصعدة، فكان لا بدّ له من أن يطوّر من آلياته ومناهجه لمواكبة هذا التطور الرهيب في شتى انتماءاته المعرفية والعلمية والثقافية، فكان النقد الثقافي ليليه النقد المعرفي.

وسنحاول في هذه المداخلة التركيز على منطلقات النقد الثقافي والمعرفي ومفهومهما وكيفية اشتغالهما، والمقارنة بينهما.

1- النّقد الثقــــافي :

رأينا إذن كيف أنّ النقد الأدبي بمراحله المختلفة: سياقية، نسقية، ما بعد الحداثة أصبح لا يروي ضمأ الناقد والمتلقي على السواء ليبحث عن البديل، فكان النقد الثقافي الذي يتجاوز الشعري والجمالي في النّص ليغوص في أغواره بحثا عن الأنساق المضمرة فيه، ولعلّ (أوّل ما يستوقفنا في هذا المصطلح كلمة "ثقافة" culture ، فهي تدلّ على مفهوم عام وعائم؛ والسبب في ذلك أنّ معطياته متأرجحة تبعا للعلاقة التي تربطه بفكر معيّن، فهي بذلك تعدّ نوعا من النّظام الدّلالي المحدود بحدود نظامه، فهي تحدّه وتؤطّره ليمنحها خصوصيتها.) [1]. معنى ذلك أنّ هذا النظام الدلالي الذي تنتجه الثقافة، أي ثقافة باختلاف انتماءاتها لا يمكن أن يكون موضوعيا بحتا ولو حاول أن يكون كذلك؛ باعتبار أنّ الذات الفاعلة لا يمكنها أن تتجرّد من ذاتيتها في الدرس الثقافي، فهناك دائما انحياز للثقافة المحلّية ولكن بطريقة انتقائية، وذلك بانتقاء عناصر دون أخرى واستبعاد بعضها، ممّا يؤدي إلى إضفاء سمة المحلّية على التحليل الثقافي، على اعتبار أنّه محدود ومنغلق على مجتمعه الذّاتي وعلى ذاتية مجتمعه [2].

ونظرا لكون مفهوم الثقافة مفهوم واسع وفضفاض يصعب تحديده بدقة؛ نظرا لانفتاحه على مجالات عديدة ومختلفة فإنّ (حقل الدراسات الثقافية/ النقد الثقافي، يؤدّي وظيفته من خلال الاستعارة من مختلف فروع المعرفة، مثل: علم الاجتماع، الأنثروبولوجيا، علم النفس، اللّغويات

واللّسانيات، النقد الأدبي، نظرية الفنّ، الفلسفة، العلوم السياسية، علوم الاتصال وغيرها، ذلك أنّ الدراسات الثقافية ليست نظاما إنّما هي مصطلح تجميعي لمحاولات عقلية مستمرة ومختلفة)[3].

فالنقد الثقافي بهذا الشكل يستمد آلياته وإجراءاته من مناهج وعلوم مختلفة، فهو نقد سمته الثراء المعرفي؛ فهو يتكئ على أكثر من معرفة ومجال اختصاص، وهو أمر طبيعي ومشروع لأننا بصدد الحديث عن النقد (الثقافي)، أي عن (ثقافة) بكل ما يحمله هذا المصطلح المتشعب من مفاهيم تتصل بميادين مختلفة ومتشعبة، و(ما دامت الثقافة، وهي تشكل المادة الخام التي يتخلّق منها الأدب، هي نفسها متنوّعة وملتبسة، ويتداخل فيها السياسي بالاقتصادي والاجتماعي والقيم الأخلاقية والمعنوية والاعتقادية الدينية والممارسات النقدية والأبنية السياسية وأنظمة التقييم والاهتمامات الفكرية وتقاليد التفكير. فإنّ هذه التعدّدية لا يمكن إلاّ أن تستحضر تعدّدا على مستوى المنهج النقدي)[4] ، وهو المبرّر الذي ذهب إليه كل من "تيري إيجلتون" و "فريديريك جيمسون" ونقاد آخرون.

وقد ارتبطت الدراسات الثقافية بناقدين كبيرين هما: "ريموند وليامز" صاحب كتاب (الثقافة والمجتمع)، و"كليفورد غيرتس" صاحب كتاب (تأويلات الثقافة)، وقد انتشر هذا النوع من الدراسات وشاع بشكل كبير في التسعينات (مع أنّها ابتدأت منذ عام 1964 كبداية رسمية منذ تأسست مجموعة بيرمنجهام تحت مسمّى Birmingham center for contemporary cultural studies ومرّ المركز بتطوّرات إلى أن انتشرت عدوى الاهتمام النقدي الثقافي)[5].

وتجدر الإشارة إلى أنّ(الدراسات الثقافية ليست نظرية أو نموذجا علميا قائما على مفاهيم يحكمها التجانس والانتماء أنطولوجيا إلى حقل علمي محدّد، وإنّما هي اتجاه في القراءة، يستفيد من كلّ المدارس النقدية والاتجاهات الفكرية، خصوصا تلك التيارات الفكرية والنقدية التي تعبّر عن حسّ المعارضة والمقاومة)[6]. وهذا التداخل بين الاختصاصات والتيارات المختلفة والتي توظّفها الدراسات الثقافية وتستفيد من إنجازاتها وإجراءاتها تعدّ سمتها(أي الدراسات الثقافية) في ضوء ما يسمى بتداخل النظريات (interdisciplinarity).

ويعدّ النقد الثقافي من بين أهم الاتجاهات النقدية التي سادت في مرحلة ما بعد البنيوية، ويسعى الناقد من خلاله إلى (مساءلة البنى النصية بوصفها حوادث ثقافية، ومن ثمّ اكتناه أبعادها ومضمراتها النسقية التي تبدو هي الأخرى على وشيجة تامة بالسياقات والظروف التاريخية التي أنتجتها، فالمؤسسة ونظام الإشارة والأيديولوجيا والجنوسة والهوية والقضية الاجتماعية والآخر: هذه المفاهيم الاستثنائية، بل المتواشجة، باتت تجهز المصطلحات الضرورية المحدّدة التي

يجب أن تناقش في إطار النصّية) [7]، فالنقد الثقافي في إقباله على النص وعلى عكس النقد الأدبي لا تهمه قيمة النص الأدبية (الجمالية)، فما يهمه هو الكشف عن النسق الثقافي/ الفكري المضمر في الوعي اللّغوي للنص، فـ (أهم ما يقوم عليه هذا النّقد هو: تجاوز الأدب الجمالي، الرّسمي إلى تناول الإنتاج الثقافي أيّا كان نوعه ومستواه، وبالتالي فهو نقد يسعى إلى دراسة الأعمال الهامشية التي طالما أنكر النقد الأدبي قيمتها وأهميتها بحكم أنّها لا تخضع لشروط الذّوق النقدي) [8]، فهو نقد يهتم بالهامش ويعيد له الاعتبار، ولا ينخدع ببريق الجمالي والشعري في النصوص، إنّه يتوقف عندها لا كصور جمالية أدبية بل كشيفرات مثلها مثل غيرها التي قد لا ترضي الذوق النقدي (لذلك ترى القراءة الثقافية في سيرورتها النقدية أنّ النصوص الأدبية بما تتضمّنه من شيفرات جمالية ليست بريئة؛ إذ إنّ التشكيلات الجمالية والصور الفنّية التي تمثل نسيجا كليا لتلك النصوص ليست سوى مظهر وهمي خادع يضمر في جوانيته أنساقا مخاتلة تتعلّق بالمجتمع والثقافة والأيديولوجيا) [9]. بمعنى أنّ النقد الثقافي يهتم باستخراج الأنساق المضمرة ونقدها وهو في ذلك يسوّي بين النصين الجمالي وغير الجمالي، فهو بمعنى آخر (معني بكشف لا الجمالي كما هو شأن النقد الأدبي، وإنّما همّه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/الجمالي، وكما أنّ لدينا نظريات في الجماليات، فإنّ المطلوب إيجاد نظريات في (القبحيات)... والمقصود بنظرية القبحيات هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي والحسّ النقدي) [10]، فحين يدعو الغذامي إلى ضرورة إيجاد نظرية فيما أسماه بـ (القبحيات) في مقابل (الجماليات) فهذا يعني أنّ النقد الثقافي لا يؤمن بالتراتبية القيمية بين النصوص وكل ما يهمّه هو تعرية الأنساق المضمرة فيها (وعلى هذا فإنّ النقد الثقافي أقرب أنواع النقد إلى التفكيكية من حيث أنّه لا يقيم وزنا لما تمّ اعتياده في النقد قبولا ورفضا، وهو يسعى إلى التفكيك في كل شيء، وتبدو لنا أكثر الأشياء نبلا وسموا في رأي النقد الأدبي أكثرها انحطاطا وفسادا في رأي النقد الثقافي، أي أنّ النقد الثقافي تدمير واضح لكل ما هو ثقافي على قاعدة المغايرة والاختلاف) [11].

ويبقى النقد الثقافي فرعا من فروع النّقد النصوصي العام كما يقرّه الغذّامي، وهو ما نجده عند "جوناثان كولر" الذي يقرّ وعلى خلاف سابقيه بالتداخل بين الظاهرة الأدبية والثقافية في تحليل النصوص، وعلى المهتم (المنظّر) بالدراسات الثقافية الاهتمام بمصدرين لهذه الدراسات: الأوّل، وهو امتداد للتيارات السابقة التي كانت تمهيدا لظهور النقد الثقافي والتي جاءت –حسب كولر دائما- من البنيوية الفرنسية في الستينات مع المنظّر "رولان بارت" (أساطير-1957) والتي تعدّ البدايات المبكرة للدراسات الثقافية. أمّا المصدر الثاني، فيتجلّى في النظرية الأدبية الماركسية الأوروبية والتي رأت أنّ الثقافة العامة تقف موقفا ضديا اتجاه الثقافة الشعبية، أي أنهما

تشكلان معا قطبان متعارضان تحاول فيه الثقافة العامة كتشكل أيديولوجي جائر فرض سلطة الدولة وتبرير مجرياتها، فهذين الوجهين للثقافة ساهما بقدر كبير في تطوّر الدراسات الثقافية. [12]. فحسب كولر هناك ثقافة المركز المحمية من طرف السلطة والمروّجة لها وهناك ثقافة الهامش التي تسعى هذه السلطة (في شكلها السياسي بالأخص) إلى محوها ودمجها مع الثقافة العامة (من هنا، فإنّ النقد الثقافي يحاول في تعامله مع النّصوص الأدبية إبراز الصّراع الطبقي الدّائم الذي تحاول كل طبقة ترسيخ القيم الثقافية التي تخدم مصالحها) [13]، فالنص وفق منظور النقد الثقافي لا تتحقق دلالته كعلامة ثقافية إلاّ من خلال وضعه في سياقه الثقافي من ناحية والسياسي من ناحية ثانية.

وفي ختام حديثنا عن النّقد الثقافي الذي كان أهم نقود ما بعد البنيوية، نصل إلى أنّه (لا يمكن عدّ النقد الثقافي نظرية في تحليل النص؛ لأنّه لم يلجأ إلى الصيغ المختبرية الافتراضية التي تؤسّس له ميدانه النظري؛ لأنّ النظرية تتكامل بتوفّر شروط ثلاثة: (صياغة افتراضات،وصناعة مفاهيم، وإنشاء مصطلحات)) [14]. فالنقد الثقافي لم يسع يوما للانفصال والاستقلال عن النقد الأدبي، فعلى العكس من ذلك فهو يحتويه ويستفيد من أدواته الإجرائية ويعمل على بلورتها مستثمرا كل الجهود المعرفية التي قدّمتها الممارسات النقدية على صعيد كل من النص والناص والمتلقي. وعلى الرغم من الانتشار الذي يشهده النقد الثقافي فهذا لا يعني بتاتا انحسار النقد الأدبي وتلاشيه (كون النقد الثقافي متأثر بموجة العولمة وما يتبعها على الصعيد المعرفي والثقافي، وقد تكون هذه الموجة محدّدة بفترة زمنية قد لا تطول؛ لأنّ بعض المفكرين الآن يتحدّثون عن مرحلة ما بعد العولمة، ممّا يعطينا شرعية معرفية في الحديث عن مستقبل النقد الثقافي ما بعد انهيار العولمة، أو الحديث عن مرحلة ما بعد النقد الثقافي) [15]. واليوم نحن نشهد نقدا جديدا أخذ يزاحم النقد الثقافي ألا وهو "النقد المعرفي"، وسنحاول أن نسلّط الضوء على هذا النقد محاولين الكشف عن مفهومه ووظيفته وآليات اشتغاله، وصولا إلى الإجابة على سؤال مهم: هل النقد المعرفي جاء بديلا للنقد الثقافي أم مكمّلا له؟

النقد المعرفي: المصطلح والمفهوم:

إذا كان النقد الثقافي كما رأينا يتجاوز الجمالي في النص الأدبي ويغوص في مضامينه وأعماقه بغية الكشف عن الأنساق الفكرية والثقافية التي تختبىء وراء الغطاء الجمالي والشعري للنّص، نجد اتجاها نقديا جديدا لا يختلف كثيرا في منطلقاته عن النقد الثقافي ألا وهو "النقد المعرفي" الذي استفاد هو الآخر من منجزات العلوم لأخرى كعلم النفس المعرفي واللغويات وعموما نقول أنّه اعتمد على العلوم المعرفية باختلاف تخصّصاتها بغية التمكّن من التوغل في أعماق

النص بهدف الوصول إلى الوعي الإنساني الكامن فيه، وقبل الحديث عن كيفية اشتغال النقد المعرفي سنتطرق بداية إلى مفهومه.

لعلّ أكثر الأمور صعوبة هي تحديد المفاهيم وضبط المصطلحات، نظرا لحاجتنا الكبيرة إلى تحرّي الدّقة وعدم اللجوء إلى تلك التعريفات الفضفاضة المائعة التي يمكن أن تشمل في جبّتها مفاهيم ومصطلحات كثيرة بدلا من مصطلح واحد ومفهوم محدّد بعينه، وكثيرا ما يلجأ النقّاد والدّارسون والباحثون إلى مثل هذه الحيلة (إن صحّ التعبير)، حين يتعسّر عليهم الأمر في الضّبط الدقيق لمفهوم مصطلح من المصطلحات، وخصوصا حينما يتعلّق الأمر بمجال الأدب والنقد الذي هو بطبيعته يرفض القيود العلمية والدّقة المنهجية وهو في الحقيقة ما يصنع خصوصيته واختلافه عن باقي العلوم الأخرى الدقيقة بطبيعتها.

ويعدّ النقد المعرفي من ضمن هاته المصطلحات التي يصعب تحديدها بدقة، لكن رغم ذلك سنحاول أن نلملم الشتات فيما قيل بهذا الخصوص، لعلّنا نصل إلى تحديد -على الأقل- رؤية عامة حول هذا المصطلح الذي لا يزال غير واضح في الساحة النقدية العربية التي تشهد حضورا محتشما له.

إنّ (مصطلح "النقد المعرفي" من المصطلحات التي لها علاقة وثيقة بالمعطيات الحضارية من جهة المعرفة، لأنّه قائم على الإدراك المنظّم والشمولية في المعارف، وهذان الأمران يعدّان من مقومات الحضارة لاسيّما في وجهها الأدبية، ومن هذا الاعتبار فإنّ التداول به على مستوى البحث النقدي يأخذ أشكالا عدّة، فقد يصرح به مطلقا عندما يرى أنّه مصطلح له توجّهه العلمي، ويتجه نحو التناول الشمولي في وظيفته ومهمته)[16].

ونظرا لنزوع النقد المعرفي نحو الشمولية، فكثيرا ما استعمل كمصطلح في مجالات معرفية أخرى لا علاقة لها بالأدب والنقد الأدبي، فخاصية الشمولية هذه التي ميّزته، كثيرا ما جعلت البعض يستخدم هذا المصطلح بشيء من التبسيط قد لا يمتّ بصلة للمصطلحات النقدية المعروفة في مجال النقد الأدبي، (وقد يشار له بمسمّيات أو مصطلحات أخرى، وإن كانت هذه المصطلحات المولّدة لا تحيط بمقتضيات النسقية التي يصنّفها (النقد المعرفي) ولكنّه تشير إلى الاتجاه العام الذي يتناوله هذا النقد من التنظيم المعرفي والمعرفة الشمولية)[17].

وحين نتحدث عن المصطلحات المولّدة، فإنّ التوليد يكون بإحدى الطريقتين: إمّا عن طريق الاشتقاق، وإمّا عن طريق التوليد بالدلالة، ونقصد هنا مجال "المجاز" (ومن المصطلحات المولّدة المتداولة: (النقد الفقهي) أو (النقد المنطقي)، و(النقد العقلاني، أو (النقد العلمي)، أو (النقد المنهجي)، أو (النقد الثقافي المعرفي)) [18]. وفي الحقيقة أنّ هذه المصطلحات المولّدة لا نجدها فقط عند النقاد العرب، بل (يمكن أن نشير إلى أنّ هناك من النقاد الغربيين من أطلق وصفه للنقد الذي له مسحة معرفية بـ(النقد العلمي) وعلى رأسهم الناقد "ستانلي هايمن"، إذ عرّفه بقوله: (أنّه استعمال منظّم للتقنيات غير الأدبية ولضروب المعرفة – غير الأدبية- في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب) [19].

من هنا، يمكننا الحديث عن نقد لا يتوانى في الاستفادة من جميع العلوم وشتّى التخصّصات، واستخدام آلياتها وإجراءاتها المنهجية، فيوائم بينها جميعا بهدف الوصول إلى عمق النص، فهو (أي النقد المعرفي) (مصطلح يحاور النقد الثقافي، ويحوي النقد الأدبي، وينافش النقد الأيديولوجي العقدي، ويستوعب النقد النفسي والتاريخي والاجتماعي، ويكتسب سمات معرفية متجدّدة ومتطورة بتطوّر النهج الفكري العالمي في إطار الدرس الحضاري بشقيه الأكاديمي المؤسساتي الجمعي، والإبداعي الفردي ذي الخصوصية، إنّه ممكنات ومعطيات وتقنيات وآليات وسلوكيات معرفية نراها مناسبة لعصر انهارت معه حدود الأجناس، وبات فيه التداخل المعرفي بين العلوم) [20].

إذن فهو نقد ثري – إن صحّ التعبير – بثراء العلوم التي يستفيد منها سواء على مستوى المنهج أو الإجراء، وقد أشار الناقد "ديفيد ليتش" في معرض حديثه عن النقد الأدبي وما يتصل به من ضروب المعرفة إلى هذا الأمر، حيث (ذكر فيه أنّ النقد التطبيقي كما أنّه يعالج الطرائق التي من خلالها يتم تقدير قيمة الأثر الأدبي، فإنّه كذلك يعنى بالعلاقة بين التقويم النقدي وضروب المعرفة التي ليس لها على الحكم الأدبي أثر مباشر ومن تلك الضروب المعرفية ما يتعلق بالتاريخ وعلم النفس، وعلم الاجتماع والقرائن الحضارية) [21].

فالنقد المعرفي، نقد يرفض أن يبقى بعيدا عن التطورات العلمية المتسارعة، ولكي يواكب هذه الحركية العلمية انفتح عليها ومتح من مصطلحاتها، ووظّف بعض آلياتها واستخدم إجراءاتها وانطلق في مفهومه من نظرياتها ومنطلقاتها الفلسفية، وبهذا (يقدّم النقد المعرفي إمكانية الاشتغال

على ممكنات التحليل من خلال تمكين الإدراك للتصوّرات العلمية في محيط النص وخارطته، كما يسهم في عملية تنظيم الأفكار الموفدة ونقدها بوصفها تقويما أو حمكا على نص أو مجموعة نصوص، إنّه إمكانيات قرائية وتواصلية لا حدّ لها في إطار من المعرفة الشمولية التي تبغي الدقة في التحليل وتتوخّى القصد في تحديد المعنى والمسؤولية في تقديم المفاهيم) [22].

فالناقد المعرفي وهو يقبل على النص، إنّما يسعى إلى تفكيكه للولوج إلى عوالمه الداخلية وزواياه المعتمة لإضاءة المحجوبات والمستورات التي تتقنّع بالجمالي والشعري في النص، إنّه بحث عن المعرفة التي يمكن أن يقدّمها النص (لنقل إذن، أنّ الحكم على عمل أدبي (أو أي شيء آخر) وفقا لما يتمتع به من قدرة على تعليمنا أشياء لم نعرفها من قبل، أو على مساعدتنا في الحصول على بعض الحقيقة، إنّما يعني أنّنا قد أخضعناه للنقد المعرفيcognitive criticism)[23].

لذا يمكننا أن نقول ولو على سبيل المجاز، أنّ النقد المعرفي هو نقد نفعي، بمعنى نقد يسعى لتقديم المعرفة التي يقوم باستخراجها من دهاليز النصوص (على أنّ هذا النوع من النقد يشتغل على اكتشاف محرّكات ذاتية -ميكانزمات- التفكير في النصوص الأدبية، وعلى أساس ما يمنحنا العمل الأدبي من معرفة وفهم أنفسنا والعالم حولنا)[24]. والمعروف أنّ المعرفة سلطة تضاهي باقي السلط الأخرى (سياسية، اقتصادية، عسكرية ...الخ)، وبفضل هذه السلطة فإنّها تصنع لها مكانة مميّزة وخاصة، بل إنّها السلطة البؤرة التي تبثق منها جميع السُّلط الأخرى، حيث (ينهض الفعل المعرفي بصناعة مشهد التواصل، المؤسّس على بناء الفكر المتقد، الساعي إلى بلورة المشروع الحضاري والمتجه نحو عطاءات لا حدّ لها من المعرفة)[25].

من هنا يمكننا أن نحدّد بدقة وظيفة النقد المعرفي وذلك من خلال استراتيجية اشتغاله وتطبيقه على النصوص ف (إحدى الوظيفتين الأساسيتين الخاصتين بالنقد المعرفي، وهي الوظيفة المتعلقة بالعثور وبأقصى دقة ممكنة على ما يتضمنه العمل الأدبي ضمنيا من أطروحات فلسفية أو دينية أو أخلاقية أو سياسية أو غير ذلك....أمّا الوظيفة الثانية للنقد المعرفي، فهي إصدار حكم الحقيقة أو القيمة المعرفية للأطروحة حالما يتم اقتناصها)[26].

فالنقد المعرفي إذن، ومن خلال الوظائف المُوكلة له أو التي يقوم بها، فإنّه لا يحاكم النص أو صاحب النص، ولا يروّج لأيديولوجيا على حساب أخرى، لا يجرّم ولا يرافع، لذلك بات من الضروري أن يتعامل القارئ للنص (المعرفي) (كمساحات من المعرفة يستفيد من كشوفاتها

الفكرية أو انجازاتها الابتكارية وذلك ليستفيد منها معنى يتلاءم وبعض معطيات تحركاته الثقافية أو الاجتماعية، ولذلك من مهمّات القارىء أن يتحرّر من سلطة النص)[27].

ونحن نتحدث عن النص، فالنقد المعرفي باعتباره نقدا لا يهتم بالجمالي والشعري في النص، فإنّه ينطلق من قناعة (ترى أنّ دراسة التعبير الأدبي سوف تقود إلى اكتشاف ميكانيزمات التفكير عموما، ذلك أنّ الوعي الإنساني اليومي والتعبير الأدبي ينزلقان من نفس المبادئ في التفكير، والتي تبنّت من خلال التقاطع بين الإنسان والوسط والمحيط)[28]، معنى هذا أنّ النقد المعرفي يُسوّي بين النصوص باعتبار أنّ الأديب لا ينفصل عن المحيط الذي يعيش فيه غيره من الناس، فهم يشهدون جميعهم نفس الظروف والمعطيات، ومهمة الأديب هي نقل الوعي الإنساني وتجسيده في نص أدبي لذلك الوسط الذي تؤطره ثقافة معينة (لهذا، فدراسة الأدب في نظر النقد المعرفي هي دراسة لطريقة تفكير الإنسان عبر دراسة استعمالاته اللغوية)[29]، فهناك مشترك فكري بين الناس، وفي المقابل هناك خصوصيات وملامح اختلاف تشكّلت من خلالها التعدّدية الثقافية والحضارية، بمعنى أنّ هناك تجارب عامة يشترك فيها بني البشر جميعا وهناك تجارب خاصة يشترك فيها أبناء الأمة الواحدة أو الثقافة الواحدة، وهناك ما هو أخص وهي التجارب الفردية/ الشخصية، وكل هذا الكم من التجارب يقبع في العقل الباطن للجماعة أو الفرد، ويتمظهر على مستوى النصوص عن طريق التشكيل اللغوي الفنّي الذي ينتظم هذا الوعي (فالطبيعة الخاصة التي يتميّز بها الأدب عن الفنون الأخرى كافة، إنّما تجعل النقد المعرفي وثيق الصلة دائما، حيث لا يبدو أبدا أنّ سؤالا حول جودة عمل ما، بصفته حاملا للمعرفة أو مصدرا للرؤية الثاقبة، أو حول الخصائص الكفيلة بتوفير أو إضعاف القدرة المعرفية، هو سؤال في غير محلّه)[30].

نستنتج مما سبق أنّ النقد المعرفي يهتم بالنص كتشكيل لغوي حامل لوعي إنساني هو انعكاس لثقافة ما، أي أنّه يهتم بما يقدّمه النص من معرفة معينة، من هنا تتساوى النصوص أمام النقد المعرفي من حيث قيمتها الجمالية (ولذلك ينطلق النقد المعرفي من رفض الفصل بين الأدبي والشعبي، فالأدبي ليس إلا تشكيلا لغويا ينطلق من وعي إنساني موجود عند المبدع وغير المبدع، فما يقوله الأديب بصورة جمالية يقوله الإنسان العادي بصورة ما، لذا يرفض النقد المعرفي كل مفاهيم الانزياح أو العدول التي يقول بها البنيويون)[31]. معنى هذا ووفق منظور النقد المعرفي أنّ لغة الإبداع ولغة الشعر -إن صح التعبير – ليست سوى مظهرا من مظاهر لغة التعبير والتخاطب

اليومي، بمعنى آخر أنّ النقد الأدبي للنصوص إمّا أن يكون نقدا جماليا وهو الذي يركز على التشكيل اللغوي في شقه الإبداعي (الشعري/ الجمالي)، أو أن يكون نقدا معرفيا انطلاقا من هذا التشكيل اللغوي الذي لا تهم درجة جماليته أو شعريته لأنّ الهدف ليس هو في حدّ ذاته، بل ما وراء هذا التشكيل اللغوي، أي ما يمكن أن يحمله من معرفة، وفي هذا المقام تجدر الإشارة إلى أنّ (كافة الأعمال التي لا يمكن نقدها نقدا معرفيا بسبب أنّه لا تتضمن أيّة تأملات ضمنية عامة حول الطبيعة البشرية أو المجتمع أو الكون)[32].

ومن هنا نصل إلى نتيجة مفادها أنّ (الناقد الجمالي الجيّد لا يكون بالضرورة ناقدا معرفيا جيدا)[33].

ممّا سبق عرضه حول مفهوم مصطلح النقد المعرفي نجد أنّ هناك بعض الاختلافات، إلا أنّ هناك نقاط تقاطع بين وجهات النظر المقدمة، والتي تنظر إلى النقد المعرفي على أنّه نقد يقدّم معرفة وفق نظرة شمولية من خلال الإجراءات والنظريات والمناهج والعلوم التي يستعين بها ويستخدمها للكشف عن المخبوء أو المستور في النص الأدبي الذي ينظر إليه النقد المعرفي على أنّه تمظهر لغوي لذلك الوعي الإنساني الذي يجسده الأديب من خلاله، ليتحوّل النص إلى فعل أو نشاط معرفي يكشف عن مجموعة من القيم والأفكار والمعارف (ثقافية، نفسية، عقدية، اجتماعية...إلخ)

ومن هنا تتساوى النصوص باختلاف درجاتها الجمالية (الشعرية) أمام النقد المعرفي، لأنّها فقط منتجة للمعرفة ولا يهم كيف تكون لغة الإنتاج ولا طريقتها.

النقد الثقافي والنقد المعرفي: الائتلاف والاختلاف:

حاولنا فيما سبق عرضه أن نسلّط الضوء على كل من النقد الثقافي والنقد المعرفي من حيث المفهوم وكيفية الاشتغال، ورغم أنّ كل منها يمثل استراتيجية نقدية حاولت أن تكون مشروعا بديلا للنقد الأدبي وتجاوز الجمالي في التعامل مع النصوص، كما استفاد كل من النقد الثقافي والنقد المعرفي من جملة من المعارف والآليات والإجراءات كعلوم اللسان وعلوم النفس والأنثربولوجيا والسيميائيات ...إخ بغية اختراق المناطق المعتمة في النص الأدبي للكشف عن تلك الأنساق الفكرية والثقافية المضمرة فيما يخص النقد الثقافي والكشف عن الوعي الإنساني الكامن في عمق النص حيال العالم، أي يقدّم معرفة ما فيما يخص النقد المعرفي، إلّا أنّ بين النقدين الثقافي والمعرفي نقاط اختلاف، منها ما يتعلّق بوظيفة كل منهما، ومنها ما يتعلّق بكيفية

الاشتغال (ذلك أنّ النقد الثقافي موضوعي في معظمه، فهو يركز في الغالب على موضوعات النص وقضاياه ليصل من خلالها إلى النسق الفكري الذي تنطوي تحته، وهو بهذا يكون أشبه بدراسة ثقافية تتوغل في مضامين النص الفكرية فتصل إلى الفكري من خلال الموضوعي في حين أن النقد المعرفي يركز على الأشكال الأدبية والأسلوبية والبلاغة ودورها في الكشف عن فهم العالم ومعاينته، فهو يصل إلى المعرفة من خلال الفني) [34].

إذن فالنقد الثقافي يتعامل مع قضايا النص وموضوعاته ولا تهمّه الأشكال الأدبية والأسلوبية عكس النقد المعرفي الذي يلج النص انطلاقا من لغته وأسلوبه ليصل من خلالها إلى المعرفي القابع فيه خلاف (النقد الثقافي الذي لا تعنيه عملية الكشف عن آلية اشتغال المفاهيم الكلية في الوعي الإنساني الكامن في أعماق النص المتأسّس على وفق الأفكار والأحاسيس وطريقة الرؤية للعالم والوجود وأنّ معرفة آلية اشتغال هذه المفاهيم يتم من خلال فهم وكشف المحركات الذهنية والإدركية لذلك الوعي الإنساني، وهذه المهمة قد أُنيطت بالنقد المعرفي) [35].

ضف إلى ذلك أنّ النقد الثقافي وهو يبحث في مضمرات النص وكشف أنساقها وتمظهراتها، فإنّه بطريقة ما يحاول وضع يده على تلك العيوب النّسقية، أو ما يسميه " عبد الله الغذّامي" بـ " القُبحيات"، في حين أنّ النقد المعرفي تنتهي مهمته عند مرحلة الكشف، أي يتوقف حالما يصل إلى المعرفي من خلال الفنّي وعليه فإنّ (النقد الثقافي معياري تقويمي يضع يده على قبحيات الأدب ويعرّيه من ثوبه الجمالي ليكشف القبح الكامن فيه في حين أنّ النقد المعرفي وصفي يكتفي بما يتوصل إليه من خلال مجموع الظواهر اللغوية والأسلوبية التي يجدها). [36]

إذن فالنقد المعرفي لا يحاكم النصوص ولا أصحابها، فهو نقد يقوم على احترام رأي الآخرين وهذا راجع بطبيعة الحال إلى طبيعة اشتغاله ووظيفته التي تتوقف عند حدود الوصف، إنّه باختصار نقد محاور، لا يمارس الإقصاء والتجريح هدفه (إعادة تقييم المنجز الإنساني في سياق معرفي شمولي لا يؤمن بحدود بين الأجناس العلمية ويسعى إلى تأسيس منطق حواري بينها من خلال تعايش المفردات العلمية أولا ومشروعية التكامل التي تسيّر البحث العلمي العالمي المعاصر ثانيا)[37].

إذا كانت هناك فروق ونقاط اختلاف بين النقدين الثقافي والمعرفي، فإنّ ما يجمعهما أكثر ما يفرّقهما، فالنقدان، الثقافي والمعرفي كلاهما ينهل من معين مجموعة من العلوم والنقود والمناهج والنظريات، وعليه لا يمكن أن نتحدث عن (منهج) ونحن نتحدث سواء عن النقد الثقافي أو النقد المعرفي (لأنّ المنهج طريقة في التفكير العلمي، يستند إلى مجموعة من آليات التحليل والكشف ويلجأ إلى صيغ معرفية اصطلاحية تؤسس لمسيرته)[38]، وعليه ونحن نتحدث عن النقدين الثقافي

والمعرفي، فإنّنا في حقيقة الأمر نتحدّث عن طرائق إجرائية لقراءة النصوص لا عن مناهج أو نظريات.

كما يلتقي النقد المعرفي مع نظيره الثقافي في كون كل منهما استراتيجية لكشف المحجوبات والمهمّشات القابعة في النصوص، كما أنّ كلاهما يمارس تأويلات لا منتهية على النصوص فهما نقدان استطاعا أن يتحررا من جمود وضيق النقود السالفة بفضل الطابع الشمولي والموسوعي لكليهما وهو ما جعل مجال تأويل النصوص واسعا لا منتهيا.

بناءا على ما سبق لعلّ السؤال الذي يطرح نفسه: هل يمكن اعتبار النقد المعرفي كبديل للنقد الثقافي أم أنّه مكمّل له؟

-النقد المعرفي إستراتيجية بديلة للنقد الثقافي أم مشروع تكاملي؟

لقد رأينا كيف أنّ النقد الثقافي وكذا المعرفي حاولا أن يتحررا من ضيق وجمود النقود السالفة (النقد الأدبي) وكيف استفادا من نقود ما بعد الحداثة بغية إيجاد طريقة جديدة لمساءلة النصوص مساءلة تختلف عن تلك المساءلات التي مارستها النقود السالفة والتي بدورها حاولت أن تطوّر من آلياتها ومناهجها وطرق اشتغالها وبالتالي هدفها في تعاملها مع النص، فـ (لقد تبيّن أنّ النقد الخاضع للمؤسسة المهيمنة خارج النص، قد دخل في علاقة انفصال وانتقال، انفصال مع التشكيل اللغوي، وانتقال من فرضية التأويل الدلالي إلى جاهزيات المعنى المتأتّي من محيط النص، وهو بذلك قدّم نهجا معرفيا لديه فوائده لا شك، لكن لديه مشكلاته وإشكالياته المحدّدة في تسطيح الرؤية والعمل على تحويل المنتج النصي من التفاعل إلى التساؤل المستمر الذي لا يرقى إلى مشروعية للمعرفة المستقرة المحدّدة بأطر واضحة)[39]، فجاء النقد الثقافي ليتجاوز الجمالي والشعري في النصوص ليغوص في أعماقها، هدفه كشف تمظهرات النسق، أي تعرية المخبوء والمضمر وتقييمه (القبحيات)، وحتى يقوم بهذه المهمة المنوطة به ارتكز على مجموعة من العلوم والمناهج كعلم النفس، وعلم الاجتماع والأنتربولوجيات والسيميائيات والنقد السنوي والجنوسة، والنقد ما بعد الكولونيالي وغيرها، فقد حشد كل هذا الكم من العلوم والمعارف والمناهج وآلياتها لآداء مهمته.

فانطلق من الاشتغال على قضايا وموضوعات النصوص وصولا إلى الأنساق المضمرة فيه وبيان عيوب هذه الأنساق، وفي الوقت الذي لا يزال فيه النقد الثقافي يسعى إلى أن يجعل له مكانا بين المناهج النقدية بأن يصبح منهجا، له خلفياته العلمية والفلسفية والنظرية والتطبيقية، ظهر نقد

جديد بدأ يزاحم النقد الثقافي وهو النقد المعرفي الذي بدوره اتسم بالشمولية والاستفادة من علوم شتى كعلوم اللغة وعلم النفس المعرفي، ومهمته هي الكشف عن الوعي الإنساني الكامن في النصوص، أي الوصول إلى المعرفي عن طريق الفنّي.

فالملاحظ، وانطلاقا من مهمة كل من النقدين الثقافي والمعرفي أنّ كلاهما يبحث في النص للوصول إلى هدف معين (النسق المضمر/ المعرفة)، وفي نظرنا وإن اختلفت المهام وطرق الاشتغال، فإنّ هذا لا يشكّل تضادا بينها، أو أنّ النقد المعرفي بمثابة بديل للنقد الثقافي، كما أنّ النقد الثقافي لا يمكن عدّه بديلا للنقد الأدبي بشقيه السياقي والنسقي.

فالنقد المعرفي في حقيقة الأمر، لا يمكن أن يكون بديلا للنقد الثقافي، لأنّنا حين نقبل على النص نحتاج لأن نفككه ونعريه ونغوص في أغواره لنكشف عن المخبوءات والأنساق المضمرة من جهة واستخراج المعارف التي يحتويها من جهة أخرى، بل يمكن أن نذهب إلى أبعد من ذلك، لنقول أنّنا نسعى إلى معرفة تأثير السياقات الخارجية في مضامين النصوص وتشكيلها، وكيف أنّنا ننطلق من السياق إلى النص لنعود إليه مرة أخرى، وكيف أنّنا ننطلق من النص إلى خارج النص لنفسر تشكيله اللغوي، إذن نريد أن نقول أنّه من غير الموضوعية ولا العلمية أن نقول أنّ هناك قطيعة إبستيمولوجية بحتة بين المناهج النقدية بدء من المناهج السياقية إلى النسقية وصولا إلى النقد الثقافي إلى النقد المعرفي، فلا وجود لمنهج يُولد من عدم، فما دام مجال الاشتغال واحد وهو النص، فلا نتصور أن لا يكون هناك تقاطع والتقاء بين كل هذه المناهج والنقود، وما دام الهدف واحد وهو الوصول إلى حقيقة معينة لا تخرج عن نطاق النص سواء تعلّقت بشكل النص أو مضمونه أو السياقات المحيطة به، فإنّ هذه النقود استفادت ولا تزال تستفيد من بعضها البعض، المسألة أكبر عمقا ممّا نتصوّر فما دامت طبيعة الحياة تتطلّب الحركية والتطور فكذلك المناهج بدورها تخضع لمنطق الحياة، فيسعى النقد إلى تطوير مناهجه وآلياته وفلسفته التي تساير معطيات اللحظة التاريخية بكل زخمها الفكري والعلمي. من هنا نصل إلى أنّ النقد المعرفي ليس استراتيجية بديلة للنقد الثقافي بل يشكّل معه مشروعا تكامليا، فكل منهما له طريقة اشتغاله ووظيفته وهدفه، فحين نسقط النقد الثقافي ليعوّضه النقد المعرفي نكون قد أغفلنا جانبا مهمّا في دراسة النص وهو ذاك المتعلّق بالأنساق المضمرة فيه والتي لا يهتم بها النقد المعرفي، إذن النص كتشكيل لغوي أنتجه الإنسان نحتاج ونحن نُقبل على دراسته وتفكيكه لأن نوظّف كل

هذه النقود ونستفيد منها لكي نكشف عن الإنسان من خلال نتاجه في شتى تمظهراته (سياسيا، ثقافيا، اجتماعيا، نفسيا، أيديولوجيا،...) فما دام الإنسان (المنتج للنص) هو كل هذا، فالنص هو كل هذا أيضا وبلا منازع.

الهــوامش:

[1]- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص73.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص76-79.

[3]- حفناوي بعلي: مدخل إلى نظرية النقد الثّقافي المقارن، الدار العربية للعلوم- ناشرون، بيروت/ منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص19..

[4]- إدريس خضراوي: الأدب موضوعا للدّراسات الثقافية، جذور للنشر، الرباط/ المغرب، ط1، 2007، ص37.

[5]- عبد الله الغذّامي: النقد الثقافي –قراءة في الأنساق الثقافية العربية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص19.

[6]- إدريس خضراوي: الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، ص36.

[7]- يوسف عليمات: النسق الثقافي (قراءة في أنساق الشعر القديم)، عالم الكتاب الحديث، إربد/ الأردن، ط1، 2009، ص165.

[8]- عبد الله الغذّامي: النقد الثقافي، ص32.

[9]- يوسف عليمات: النسق الثقافي، ص166.

[10]- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص84.

[11]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدّبة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ط1، 1998، ص 293.

[12]- ينظر: سعيد علوش: نقد ثقافي أم حداثة سلفية؟ ، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط/ المغرب، ط1، 2007، ص54، 55.

[13]- عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه –دراسة في سلطة النص-، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 298، نوفمبر 2003، ص262.

[14]- محمد سالم سعد الله: مدخل إلى نظرية النقد المعرفي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد/ الأردن، ط1، 2013، ص6.

[15]-المرجع نفسه: ص299.

[16]-آزاد حسان شيخو: النقد المعرفي في الدرس البلاغي- نسقية البيان-، عالم الكتاب الحديث- اربد/ الأردن ط1، 2013، ص40.

[17]- المرجع نفسه: ص40.

[18]- المرجع نفسه، ص41.

[19]- المرجع نفسه، ص41.

[20]- محمد سالم سعد الله: ما وراء النص- دراسات في النقد المعرفي المعاصر- عالم الكتب الحديث الأردن، ط1، 2003، ص3.

[21]- آزاد حسان شيخو: النقد المعرفي في الدرس البلاغي، ص42.41.

[22]- محمد سالم سعد الله: مدخل إلى نظرية النقد المعرفي، ص1

[23]- مجموعة من المؤلفين: ما هو النقد، تحرير بول هيرنادي، ترجمة: سلافة حجازي، مراجعة: عبد الوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافة، بغداد/ ط1، 1989، ص157.

[24]- آزاد حسان شيخو: النقد المعرفي في الدرس البلاغي، ص47.

[25]- محمد سالم سعد الله: مدخل إلى نظرية النقد المعرفي المعاصر، ص7.

[26]- مونرو بير دسلي: اسم وطبيعة النقد، كتاب ما هو النقد؟ ص 160.159.

[27]- النقد المعرفي: رؤية في عالم الأفكار وآليات إنتاجها. http://saihat.net/vb/showthread.php?t=33275

[28]- ابرهيم بن منصور التركي: من النقد الثقافي الى النقد المعرفي. http://www.alriyadh.com/151396

[29]- المرجع نفسه. http://www.alriyadh.com/151396

[30]- كتاب: ما هو النقد؟ ص158.

[31]- إبراهيم بن منصور التركي: من النقد الثقافي إلى النقد المعرفي. http://www.alriyadh.com/151396

[32]-كتاب: ما هو النقد؟ ص160.

[33]- المرجع نفسه، ص160.

[34]- إبراهيم بن منصور التركي : من النقد الثقافي إلى النقد المعرفي. http://www.alriyadh.com/151396

[35]- آزاد حسان شيخو: النقد المعرفي في الدرس البلاغي، ص 47.

[36]- إبراهيم بن منصور التركي : من النقد الثقافي إلى النقد المعرفي. http://www.alriyadh.com/151396

[37]- محمد سالم سعد الله : مدخل إلى نظرية النقد المعرفي المعاصر ، ص1.

[38]- محمد سالم سعد الله : مدخل إلى نظرية النقد المعرفي المعاصر ، ص6.

[39]- محمد سالم سعد الله: ما وراء النص، ص51.

تقنية التفتيت البصري وأثرها في تشكيل بنية النص الشعري الحديث.

د.حنان إبراهيم العمايرة. جامعة البترا الخاصة-الأردن
د.أماني سليمان داود. جامعة البلقاء التطبيقية - الأردن

الملخص :

تسعى هذه الدراسة إلى توضيح مصطلح التفتيت البصري، وتجتهد لتبيان التطورات البصرية التي طرأت على القصيدة العربية، والأثر الذي يتركه شكل القصيدة على المتلقي، كما تعرض لصور التفتيت البصري في نماذج من الشعر العربي الحديث؛ فمن تفتيت القصيدة إلى أجزاء، إلى تفتيت الجملة الشعرية إلى كلمات، وأخيراً تفتيت الكلمة إلى أصوات. وتظهر الدراسة العلاقة بين التفتيت البصري والأشكال البصرية الأخرى؛ كالشكل الهرمي والصليبي والمتدرج، وتتعمّق في التحليل الأسلوبي لتعبّر عن التناغم بين التفتيت والتكرار في الجملة الشعرية، وتنتهي في الحديث عن العلاقة بين المساحات البيضاء والتفتيت البصري وما تحدثه من أثر جماليّ في بناء النصّ الشعريّ.

الكلمات المفتاحية: التفتيت البصري، الشعر الحديث، التحليل الأسلوبي

Abstract

The Visual Fragmentation to the Forms Of The
Modern Arabic Poetry

This study seeks to clarify the term of the "visual fragmentation", strives to clarify the visual developments in the Arab Poem, reveal the impact of the form of the poem on the receiver, and shows different forms for the visual fragmentation in the Arab Modern Poetry; starting by fragmenting the poem to parts, to breaking the whole poetry, and finally breaking the word into sounds. This study shows the relationship between visual fragmentation and other visual forms like the hierarchical, crusader and tiered forms. It also get deeper in the analytical stylistic which reflects the harmony between the fragmentation and the repetition in the poetic sentence, and it ends in talking about the relationship between the white spaces and the visual fragmentation, and what it causes of the esthetic effect in the content of the poetic text.

Keywords: Visual Fragmentation, the Arab Modern Poetry, Analytical Stylistic,

المقدّمة:

يعدّ التشكيل الكتابي ملمحا دالّا على هوية النص، سواء أكان نثرا أم شعرا؛ فالبناء النثري يتوزّع بحريّة على مساحة الورقة البيضاء، أما الشعر فتتحكّم بتوزيعه أنظمة الوزن والقافية. ويرى الدارسون أنّ "بناء القصيدة بأبسط مفاهيمه هو النظام أو النسق أو القانون القائم بين عناصر القصيدة وأجزائها، وهو الخيط الناظم لتلك العناصر والأجزاء، وهو النسيج الجمالي الذي تنتظم فيه مفاصل النّص في مستوياتها السّردية والذّهنية بعلاقات تشابكية منسجمة ومؤولة تركيبيا ودلاليا"[1].

وعند قراءة التشكيل البصري في القصيدة العربية نجده قد مرّ بثلاث مراحل؛ **الأولى**: مرحلة الالتزام بالبحر والقافية، وفيها يلتزم الشاعر بالحيّز المكاني الذي تأخذه الكلمات وفق البحر الشعري؛ " فالتشكيل المكانيّ في قصيدة من البحر الطّويل أو البسيط لابدّ أن تحتلّ في الورق أو الحجر أو الخشب مساحة أطول من تلك التي يحتلّها التشكيل المكانيّ لقصيدة من البحر الكامل والسريع، ناهيك عن الاختلاف في التشكيل المكاني الناشئ بين هذه البحور ومجزوءاتها"[2].

أما المرحلة **الثانية** من مراحل بناء القصيدة، فهي مرحلة الخروج من قيود الشكل الرّتيب لغايات الإنشاد والغناء؛ وتعدّ الموشّحات والتشجير والتختيم مثالا عليها[3]. وقد عدّ سامح رواشدة هذا الأمر جديدا على القارئ، وهو صورة لاستغلال طاقات الفضاء البصريّ، ومحاولة للخروج عن سلطة النموذج المسبق، وهو يرى أن هذه المحاولات لم تنجح في تغيير مسار القصيدة العربية عن قنواتها المألوفة، لاسيّما الموشّحات التي أصبح الفضاء البصري فيها محدود الإمكانات لتشابه صورها إلى حدّ بعيد[4]. إلا أننا لا نستطيع أن ننكر أن لهذه المحاولات فضل الريادة والأسبقية في الخروج عن قانون النمط البصري الثابت.

وعند الانتقال إلى المرحلة **الثالثة**؛ سنجد اتساعا في مساحة الفضاء البصري، وذلك عبر نموذج قصيدة التفعيلة "قصيدة الشعر الحر"، وفيها تظهر قدرة الشاعر على استغلال المساحة البيضاء لا سيّما أن عدد التفعيلات يتفاوت من سطر لآخر، وكذلك عدد الأسطر؛ ممّا شكّل فضاء رحباً لإظهار قدرات الشاعر على التشكيل الكتابي للقصيدة الحديثة. وقد أصبحت الظواهر البصرية جزءا من نسيج النص الشعري، مع تطوّر الطباعة وطرق التلقي البصري، لتؤدي غالبا أبعاداً دلالية وجمالية متعددة.

الشعر والتشكيل: مهاد نظري تاريخي

تعد الفنون بعمومها عائلة عنوانها الأكبر التعبير عن الوجدان والإحساس والانفعال، فالباعث على اتصال أجناس مختلفة ومتباينة ليس مسألة واقعية مادية خارجية، وإنما منشأ الإبداع هنا فني جمالي، ففي لحظةٍ ما تصبح القصيدة التي تعتمد في تكوينها على البعد اللساني محرّضا لإنتاج لوحة تشكيلية تعتمد على البعد التصويري والتجسد الحسي الخطّي البصري، وفي لحظة أخرى يحدث العكس أي تصبح اللوحة محرِّضا على إنتاج قصيدة. فالشعر والتشكيل يأتيان من حقلين متداخلين في تصورهما الأشمل غير أنهما يختلفان في أدوات إنتاجهما.

لقد انشغل الشعراء والنقاد بالعلاقة بين الشعر والرسم أكثر بكثير من انشغالهم بالعلاقة بين الشعر وسائر الفنون، "ولا شك في أننا مهما ميزنا الفنون بعضها من بعض وأبرزنا الفروق البنيوية التي

تجعلها تعبر عن عوالم مختلفة بوسائل مختلفة فإن الوظيفة الرمزية واحدة في كل أنواع التعبير الفني (كما تقول الفيلسوفة سوزان لانجر)، كما أن كل التقسيمات والتصنيفات والتصورات الجمالية المختلفة تنتهي في أعماقها إلى وحدة واحدة (كما يقول كروتشه في كتابه عن الشعر)..."[5]. فثمة تفاعل وتداخل وتأثر وتأثير وتراسل وتناص (إذا جاز التعبير)لا يمكن إنكاره بين الفنون.

وثمة عبارة قديمة تتصل بالعلاقة بين الشعر والفن التشكيلي منسوبة إلى اليوناني سيمونيدس الكيوس (556- 468 قبل الميلاد)، حيث يقول: (إنّ الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وإنّ الرسم أو التصوير شعر صامت). وفي كتابه (فن الشعر) يشبّه الشاعر الروماني هوراس (65) قبل الميلاد القصيدة بالصورة، في عبارته الشهيرة: (كما يكون الرسم يكون الشعر) ويدعو إلى بذل الجهد لصقل البيت الشعري وتشكيله[6].

وظلت هذه العلاقة بين الفنون على مر العصور في جَزر ومد، وانفصال واتصال، واقتران واستقلال اعتمادا على المعطيات الاجتماعية والحياتية المختلفة. ولعل العودة إلى اجتماع الشعر والتشكيل على هذا النحو من التماهي بعد انفصال، يمكن إحالته إلى عدد من الأسباب منها:

1. الرغبة بالانخراط في المرحلة التاريخية بأبعادها العلمية والتقنية.
2. مظاهر العولمة التي أدت إلى وهم التلاقي والتواصل بين سائر أسباب الحياة بين الناس وبالتالي التلاقي بين متعلقاتهم، والفنونُ إحداها.
3. التجربة العربية في الإفادة من مميزات الحرف العربي وإمكانياته التشكيلية.
4. ارتباط هذه العلاقة بالحداثة الشعرية.
5. الرغبة بالخروج عن المألوف والعادة، وما يراه البعض من استنفاد الشكل الكلاسيكي للقصيدة، ووصوله إلى أفق مغلق، حيث جاء الخروج عن المألوف وكسر المتوقع تعبيرا عن ذلك وبحثا عن أفق جديد أكثر اتساعا.
6. التغيرات الاجتماعية والفكرية والثقافية تستدعي بالضرورة تغييرا على مستوى الشكل التعبيري.
7. الرغبة بتكسير الخطوط الفاصلة بحدة بين الفنون وتداخلها بمستويات تبدأ بالتلامس وتنتهي بالاندغام. وكانت قد برزت إشكالية التجنيس التي جابهها النقاد والمبدعون في الإبداع القائم على الكلمة أي ضمن أداة التعبير الواحدة، فما بالنا بإشكالية التعالق الحاصل في الإبداعات القائمة على أدوات تعبير متغايرة !!

وفيما يتصل بالقصيدة البصرية/ القصيدة التشكيلية فلعل أعقد نوع من العلاقة بين الشعر والفن التشكيلي يتجلى حين تكون القصيدة ذاتها لوحة؛ ففي هذا النمط من التعالق لا يشكل الدال اللساني فضاء النص بمفرده، بل يتمازج على بياض الصفحة مع التشكيل المجسم، في محاولة لتجاوز الشكل التقليدي للنص الشعري والمدونة البصرية، حيث يغدو النص قيمة مفتوحة على دلالات تعبيرية وإيحائية مختلفة وأكثر كثافة، إذ يساهم التشكيل البصري للقصيدة في إنتاج الدلالة الشعرية؛ سواء

أكان هذا التشكيل البصري رسما هندسيا وفنيا وخطيا، أم كان طباعيا كعتبات النص، وتقسيم الصفحة، والسطر الشعري، وعلامات الترقيم.

ولعل هذا التشكيل محاولة جمالية لتعويض ما غيبته الكتابة من السمات الشفاهية في النص المكتوب[7]، حيث يتم تطويع الحروف والكلمات لترتّب وتنسّق وتوزّع وتشكّل على فضاء الورقة مع مراعاة معادلات الامتلاء والفراغ والسواد والبياض منتجة لوحة بصرية معينة(أشكال هندسية، شجرة، قبر، طائر، حيوان، مزهرية). حيث يغدو للكلمة ملامح مكانية.

لقد حققت تقنية الطباعة إضافات جوهرية على تشكيلات بدأت منذ عصر المخطوطات، باستثمار علاقة بين الشعر والفن التشكيلي، فالتعبير اللفظي عزز الصورة الفنية، والصورة الفنية عززت التعبير اللفظي[8]. ويرى د. محمد نجيب التلاوي أنّ القصيدة التشكيلية التي بدأت الظهور في شعرنا العربي المعاصر بوصفها مظهرا حضاريا، ما هي إلا ظاهرة قديمة في موروثنا الأدبي تبلورت بمقدمات مهيئة لها منذ القرن السادس والسابع الهجريين[9].

أولاً: أثر البناء البصري على المتلقي:

الشعر ديوان العرب وجزء من مكنونهم الثقافي والمعرفي، ومنذ البداية كانت الشفاهية هي سبيل التواصل؛ حيث كان الشاعر يُعلن عن قصيدته بإنشادها صوتيا، فيحدّد الشاعر بتلويناته الصوتية طبيعة الوقفات. وما من شك في أن المتلقي يتأثّر بالأداء الصوتي للقصيدة: " فالتوازي والتقابل المتعدّد الأبعاد فضائيا، يوازيان آلياً توازياً وتقابلاً آخرين على مستوى التَّحَقُّق الزماني في الأداء الشفوي، بحيث يؤطّر الأول الثاني ويحدّد من امتداده منظماً له في تواز هندسي تقدم معه عناصر النص في نظام متشاكل"[10].

فالأداء الشفوي يشمل لغة الجسد بما فيها من نبرات الصوت، وحركات اليدين، وملامح الوجه، وكلّها تعدّ فضاء شفويّا يساهم في إيصال القصيدة للمتلقي، وإن كان رينيه ويليك يرى" أن قراءة القصيدة بصوت عالٍ أو إنشاد الشعر هو أداء القصيدة وليس القصيدة ذاتها"[11]، إلا إنه لا ينكر دور الأداء الصوتي في إيصال القصيدة إلى المتلقي.

ولاشك أن المتلقي يتباين تفاعله بين القصيدة الشعرية القديمة، وقصيدة التفعيلة الحديثة؛ فمن "المألوف في الشعر العربي كلّه أن يكون البيت تامّاً في حدود شطريه. وكان ذلك يحفظ للبيت عزلته ويعصم القارئ من الالتباس"[12]. أما القصيدة الحديثة القائمة على نظام التفعيلة فلم تعد رديفة للمنبر، أو ملازمة للأداء الصوتي، لذا راح الشاعر فيها يستعيض عن الطاقات الإنشادية بالتقنيات البصرية للنص المكتوب، متكئا على تقنيات متعدّدة لإيصال المعنى للمتلقي والتأثير فيه بعيدا عن التأثير بالإنشاد؛ ومن هذه التقنيّات: "التشكيل البصري/ التفتيت البصري"؛ فالعين توصل الرسالة للقارئ وتحثّه على التفاعل مع النصّ المقروء وكأنه مسموع، ومن هنا نجد الشاعر يستغلّ المساحة البيضاء ويتفنّن في التشكيل البصري، وقد أعانه على ذلك الطباعة وأدواتها إذ مكّنت من إجراء التشكيلات البصرية لتجسيد المعاني والدلالات، ويعود الاهتمام بالفضاء البصريّ إلى فترة الخمسينات والسّتينات من القرن العشرين، وظهر

فيها شيءٌ من تقليد الشعراء العرب للنّماذج الغربية ولاسيّما الدادائية والسوريالية، الأمر الذي ساعدهم على تحطيم العبارة الشعرية التقليدية"[13]. وهكذا نجد أن المتلقّي تحوّل من حالة السّماع للتفاعل مع القصيدة المنشودة، إلى حالة إعمال العين والعقل معا لتحقيق التفاعل المتكامل مع النّص الشعري، " فالشعر تحوّل من مستوى الشفوية التي تعلي من شأن الملامح الغنائية كالمباشرة والإيقاع، إلى مستوى الرؤية البصرية التي تجعل العناصر الفضائية والطباعية من مثل الحذف والسواد والحواشي ذات دور في استقبال النص"[14].

والتقنيات البصرية متعدّدة الأشكال في الشعر العربي الحديث، ومنها تقنيّة ""التفتيت "؛ وهي إحدى التقنيات البصرية التي تجسّدت في نماذجَ من الشعر العربي الحديث، وأحدثت أثرا على بنية القصيدة الشكلية والدلالية. فما هي أبعاد هذه التقنية البصرية؟ وكيف تجسدت في الشعر العربي؟.

ثانياً: مفهوم "التفتيت البصريّ":

(التفتيت) تقنيّة بصريّة يوظّفها الشعراء في قصائدهم لجذب المتلقي إلى نصّهم الشعري، وتعرّف هذه التقنية بأنّها:"بعثرة الكلمات على الصفحة البيضاء على شكل سُلّم مُتَدرّج أو غيره من الأشكال"[15]، ولعلّ بعثرة المفردات وتوزيعها على بياض الصفحة يوحي برغبة الشاعر بالتعبير عن الحركة والقيام بدور الفعل الذي تجسّده الصورة الشعرية، أو الفضاء الدّاخليّ تجسيدا خارجيا حيّا، ويترادف (التفتيت) مع معنى التوزيع للكلمات أو الأصوات المكوّنة للجملة الشعرية، وهناك مَن وصف (التفتيت) بـ "التشظّي"[16]، للنص الشعري، وبالرغم من تعدد المفردات إلا أنها تكاد تشترك في دلالة واحدة هي استغلال المساحة البيضاء للتعبير بالصورة عن المعنى.

ثالثا: أشكال التفتيت البصري ودلالاته:

يحاول الشاعر الحديث أن يتجاوز المألوف، ويعمل جاهدا كي ينزاح عما اعتيد عليه وما أُلِف في الشعر متنا وبنية، محطما الأشكال المركون إليها في كل مرحلة شعرية، فالإبداع هو الاختلاف لا التكرار أو اتباع النمط، وهو الجرأة على التجريب والمغايرة، والمبدع الحقيقي يحاول التحليق دوما خارج السرب في محاولة لإثبات حضوره المختلف والمتميز هذا من ناحية.

ومن ناحية ثانية فإن الشاعر كثيرا ما يعبّر عن خلخلة أو حطام في العواطف والأحاسيس، فيغدو من الإبداع تحطيم الشكل والبنية المعهودة، وتفتيتها؛ لتحقيق شيء من التوازي بين ما هو داخلي يتمثّل في حالة الشاعر العاطفية الانفعالية النفسية، وبين ما هو خارجي يتمثّل في الشعر بوصفه جسدا من حروف وكلمات وجمل، فأي تغيير في الرؤية يتطلب تغييرا في الشكل، وما هذا التوزيع والتفتيت في جسد القصيدة الذي شهدته الكتابة الشعرية الحديثة إلا مرآة لأرواح الشعراء الممزقة والمفتتة، والتي تعبر عن صراعها مع ذواتها، وواقعها، ومجتمعها، وتاريخها، وبيئتها.

تحظى القصيدة الحديثة بمعطيات بصرية لم تكن متاحة في الشعر القديم، والتفتيت أحد هذه المعطيات التي تعدّدت صورها وأشكالها، وتنوّعت غاياتها، ويمكننا أن نجمل صوره وفق المخطط الآتي:

أ. تفتيت القصيدة إلى أجزاء

ب. تفتيت الجملة الشعرية إلى كلمات.

ج. تفتيت الكلمات إلى حروف (أصوات).

أ- تفتيت القصيدة إلى أجزاء:

يلجأ بعض الشعراء المحدثين إلى تفتيت القصيدة الطويلة وتقسيمها إلى مقاطع، حيث تتعدّد المضامين التي يتناولها الشاعر في قصيدته، ولكي يسهّل على المتلقّي القراءة نجده يقسّم هذه المضامين في عناوين فرعية مستقلّة يجمعها خيط ناظم يربطها بعنوان القصيدة الرئيسي.

ومن صور التفتيت للقصيدة؛ أن يأتي على صورة عنوان رئيسي ومن هذا العنوان تتفتّت عناوين فرعية أخرى؛ ومن الأمثلة على ذلك قصيدة الشاعر محمد القيسي: **"رباعيات وقصائد صغيرة عن موت مفاجئ"**[17]، وفيها يقسم القصيدة إلى خمسة مقاطع يحمل كل منها رقما وعنوانا مستقلّا، ومحاطاً بمساحة بيضاء لإبراز دلالة هذه العنونة، ولعلّ المفارقة الأولى أن العنوان الرئيسي يشير إلى الرباعية، أما العناوين الفرعية فهي خمسة، فلماذا لم يعنون بـ **"خماسيّة"** الموت المفاجئ؟! لعلّ عنصر المفاجأة لا يكمن في الموت فقط، وإنما يأتي في كسر التوقّع عند المتلقي فالرباعية أصبحت خماسية، والعناوين الفرعية لهذه القصيدة هي:"**1- الدفوف 2- القهر 3-الفراق 4- الوداع 5- الموت والعناق.**

ينقل الشاعر في قصيدته مشاعر القهر حين تقرع دفوف الفراق والوداع معلناً الموت، وليس للمناضل إلا معانقة الشهيد ليبقى الوطن؟ فنجده ينظم المقاطع على نحو مفكك شكلا، ولكن برؤية رسالة واحدة تعبر عن ألم الفراق.

ومن صور التفتيت للقصيدة أن تأتي القصيدة مقسّمة إلى أرقام، يحمل كل رقم دلالة تختلف عن دلالة الرقم الآخر، وفي النهاية تلتقي جميعا لتكمل دلالة العنوان الرئيسي، ومن الأمثلة على ذلك **قصيدة "الطيور"** لأمل دنقل[18]، تلك القصيدة التي قسّمت إلى ثلاثة أرقام، وفيها عرضت صور الطيور في هذا الوجود، فالرقم (1) تتحدّث عن الطيور المشرّدة التي تتقاذفها الرياح فليس لها إلا الشتات، والرقم (2) تتحدث عن النوع الثاني من الطيور التي ترتضي بأن تعيش منحنية تنتظر مصير الموت، أما الرقم (3) فتتحدث عن النوع الثالث من الطيور التي لا تحمل الريش؛ أي لا تمتلك مقومات الحياة، وجميع هذه الطيور ينتظرها مصير واحد، هو الموت.

ولعلّ تفتيت القصيدة إلى مقاطع وأجزاء يشكّل عنصر جذب للمتلقي لأنه يحاول أن يكشف العناصر المشتركة بين هذه الأجزاء، ويساهم المتلقي في تشكيل رؤيته وبالتالي يتحقق تفاعله مع النص الشعري ليصبح النصّ المفتّت مكتملا عند المتلقي .

ب- تفتيت الجملة إلى كلمات:

يلجأ بعض الشعراء إلى تفتيت الجملة الشعرية إلى كلمات يوزّعها "عامودياً" على الصفحة البيضاء بعكس اتجاه السطر أو الكتابة العربية الأفقية، ليوحي بدلالات الزّمن الذي امتدّ بامتداد هذه الكلمات، أو

يوحي بصورة عامودية غير أفقية، ومن الأمثلة على ذلك ماجاء في قصيدة "**أيّها المتدارك كيف أحيط بهذا الضريح**" للقيسي[19]، حيث يقول:

- **يبقى دُخان القِطار، نحدِّقُ فيه، وينأى**
- **وشيئاً**
- **فشيئاً**
- **يغيبُ**
- **يغيبُ**
- **يغيبُ**
- **وأمشي أُفتِّشُ عَن خيْمَةٍ لِعِمَادِ قلْبي...**

يوزّع الشاعر كلماته الشعرية على الصفحة البيضاء ليوحي بمعنى الضياع الذي يعانيه في رحلة البعد، ولعلّ تقنية التكرار تتناغم مع البنية البصرية للإسقاط العمودي فتوحي بدلالة التلاشي التّدريجي ومن ثمّ الغياب التّام الذي تختفي فيه المعالم، لذا نجده يفتّش عن عماد قلبه ليستعيد قواه مجدّدا. كما تتصادى هذه الصورة مع أعمدة الدخان ذات التشكيل العمودي وتعارضها مع الاتجاه الأفقي لحركة القطار مكانياً، مما يجعل التوزيع البصري مهماً في تلقي النص وتمثل عناصر الصورة.

وما من شكّ أنّ التفتيت للجملة الشعرية قدّم صورة تضافرت فيها عناصر البناء البصري والتكرار والشكل الهندسي؛ ممّا شكّل تناغما في تحقيق الدلالة. ومن النماذج على هذا التناغم أيضاً، قصيدة "**بطاقة زيارة**" للشاعر سعدي يوسف[20] حيث يعكس في رسمه لكلمات القصيدة الألم النفسي الذي يعيشه في حالة البعد؛ حيث يقول:

- **والخطى**

تنأى

ويبقى

في المدى

منها الصّدى

ينأى

وينأى.

ولعل بعثرة الكلمات، توحي بمدى الضياع الذي يعيشه الشاعر، فالتفتيت في كلمات القصيدة يعزز دلالة البعد التي تسيطر على الشاعر سواء أكان البعد زمانيا أم مكانيا، ممّا يعكس مدى الألم النفسي الذي يعانيه، فالصورة البصرية تعكس هذا الاضطراب[21].

فنلاحظ إذن أن تفتيت الجملة الشعرية إلى كلمات يرتبط بنقل الأبعاد النفسية التي يعاني منها الشاعر ويسعى لنقلها إلى المتلقي تعبيرا عن معاني القلق والغياب والضياع والتلاشي، فيصبح التوزيع العامودي علامة جذب بصري ودلالي، ومنبّها القارئَ للمعاني والدلالات، وهذا ما يجعلنا نربط بين متلازمة التفتيت العامودي ودلالات الغياب والتلاشي والبطء في الزمن ...الخ.

ج) تفتيت الكلمة الواحدة إلى حروف (أصوات):

ويبدو أن هذا النوع من أكثر أنواع التفتيت استخداما عند الشعراء المعاصرين، ويلحظ أن الشعراء يربطون بعثرة الكلمة الواحدة مع الأصوات المدّية، ومثال ذلك ما قاله "جودت القزويني"[22]:

- وعاد الصدى

- الصدى ....صدا.... دا ، دا..،آ آ آ آ آ آ آآ آ آآ آآ آ آ آ آ آ

- لقد ذبل العمر

- واحترقت نجمتي في السماء

ويلحظ في النموذج السابق الانسجام بين الغاية الإنشادية والتفتيت البصري لصوت المد "الألف" بحيث يحقق معنى التعب والمعاناة والتحسّر والنداء الموجوع عبر تكرار الصدى ليصل إلى نهاية العمر، فالإيقاع المتكرر صوتيا وبصريا يتناغم مع ذبول العمر، والموت الذي يحرق نجمته في السماء.

وقد يمثّل التفتيت الصوتي البصري تناغما مع مضمون القصيدة، فتصبح الصورة البصرية دالّة على ما تقوله القصيدة، ومثال ذلك قصيدة **"ثمل" لسعدي يوسف**[23]، حيث يعبر الشاعر عن حالة متلعثمة غير متّزنة، يتباطأ فيها نطق الكلمات، وتتشظى الحروف كتابياً لتكعس ذلك التشظي والتعلثم، يقول:

- **وتموج بي ـ الأمواج**
- **وتموج ،**
- **بيَ**
- **أ**
- **ل**
- **أ**
- **م**
- **و**
- **ا**
- **ج....**

وقد يعكس تفتيت الكلمة إلى حروفها موقف الشاعر منها، كما حدث مع الشاعر **خليل خوري** الذي رفض الابتعاد والفرقة في قصيدته " **أغنية للبجعة البيضاء**"[24]، وقد عبّر عن رفضه للفرقة بتفتيت أحرف الفراق أفقيّا، يقول:

- .. **نلتقي ثمّ ن-ف-ت-ر-ق، الشّمس تسرقهم ثمّ تسرقنا**
- **الشمس، أذكر أنّا التقينا، وخيمة عشقٍ غدونا..**

فالشاعر يعاني من الفرقة والابتعاد، وهو يسعى لكلّ لقاء مع المحبوبة، ويرفض الفرقة ويعبّر عن رفضه بصورة بصرية، فيوزّع حروف الفعل " نفترق" توزيعا أفقياً ليعبّر عن ألمه من واقع باعد بينه وبين المحبوبة كما تباعدت حروف الكلمة الواحدة، فموقف الشاعر انعكس من الصورة البصرية وتناغم مع الدلالات السلبية في ظل هذا الفراق.

وقد يتضافر التفتيت البصري مع تقنيّات أخرى لتعمّق الدلالة في نفس المتلقي، ومن ذلك ما ورد في قصيدة " **مرآة المنفى**" لمحمد القيسي وفيها ترتفع أحرف الدعاء إلى الله ارتفاعا عموديا، ولعلّ التناص الشعري الذي أحدثه الشاعر مع النص القرآنيّ يتعمّق في دلالته من خلال تقنيّة التفتيت، وفيها نجد الحروف تتساقط عموديا وسط الصفحة البيضاء لتوحي بمدى حاجة الشاعر لوطنه، يقول محمد القيسي[25]:

- **يا الله أعنّي هذا العام ، أعِنْ**
- **ني**
- **لا**
- **تُد**
- **خِلْ**
- **ني**
- **مَدْ**
- **خَ**
- **لَ**
- **عَ**
- **طَ**
- **ش**
- **أو تنزلني عاماً آخر، منزلة البين.**

لعل طقوس الدعاء تحاط بهالة من الابتهالات المتقاربة مع النص القرآني" ربّ أدخلني مُدْخَلَ صدق"، ولكن الشاعر يستحضر الدعاء ليبتعد عنه في صياغته الشعريّة فيحقّق انزياحا جماليّا ودلاليا، فهو يبتهل لخالقه بأن " لا يدخله مدخل عطش" فإذا كان مدخل العطش هو البين والغربة فإنّ مدخل الصّدق لديه هو الوطن، ولعلّ بنية التفتيت التي زادت من المساحة البيضاء أعطت البناء اللغوي هيبة وحضورا يوازي حضور الدعاء فيتحقق التفاعل بين النص الشعريّ والمتلقي.

رابعا: علاقة التفتيت بالأشكال البصرية الأخرى:

تعدّدت صور التفتيت والتوزيع البصري للكلمات الشعرية، ولم تتّخذ منحىً أو شكلا ثابتا وإنما ظهرت بأشكال هندسية متعدّدة يمكننا أن نوجزها بالصور الآتية، وهي:

أ . الشكل الصليبي:

استُخدم هذا الشكل في التفتيت عند بعض الشعراء لغايات متباينة، ولعلّ من أبرز هذه الصور قصيدة **"الفاتحة"** عند القيسي، تلك القصيدة التي أحدثت مفارقة بين بنائها البصري ودلالة ألفاظها، يقول[26]:

الْـ

فا

تـِ

حـَة

مـن بيـن حريـر الأرض، حريرُكِ وَحـْدَهُ

ينْــ

شـِ

لـُ

ني

مـن

بئـ

رِلْـ

وحـْ

دَه.

لعلّ المفارقة في البناء البصري والدلاليّ لاتخفى على القارئ، فكيف لإيقاع سورة الفاتحة بما يوحيه من بدايات للنص القرآني أن ينتظم في بناء صليبيّ؟! ومن هذه المفارقة يستفزّ الشاعر المتلقي ليبني تأويلا ينسجم مع مضمون النص، فالقصيدة قيلت عند فقدان الشاعر لوالدته، وفي هذا البناء الذي جاء على شكل" الصليب" كأنّما يطلب من المتلقّي على اختلاف مرجعيّته الدينيّة أن يترحّم على فقيدته .

أمّا تفتيت الكلمات عموديا فيوحي بحجم الوحدة التي يعيشها الشاعر بعد غياب الأم، إذ إن البياض الذي يحيط بحروف النص يدلّ على مدى الفراغ النفسيّ الذي يعاني منه القيسيّ بعد رحيل والدته؛ "فالبياض ليس فعلا بريئا أو عملا محايدا، أو فضاء مفروضا على النّص من الخارج بقدر ما هو عمل واعٍ ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النّص وحياته"[27].

ب- الشكل الهرمي:

يتحقق الشكل الهرمي بحضور الخط الوهمي وهو " الخط الناتج عن الإدراك الحسّي الذي يقوم بتنظيم خطوط الصورة تلقائيّا داخل مثلث المجال البصري، وهو الرابط بين النقاط الثلاث لأي مثلث على نحوٍ تلقائيّ وهو يرى من خلال الممارسة البصرية"[28]، يقول **جودت القزويني**[29]:

أمشي ...

تبحر ساقي ...

يضحك مني الظل

تتنــزّى فـوق جبيني أفـكار العتمة

و أصــرخُ ..يآ .. نـجمَ .. ة .. الأمـــ سِ

إنّـي أصــفِّقُ .. أُصَ .. فْ .. فِ .. ق.. و..

تعالي فقد ضاع صوتي .

تدرّج الشاعر في وصف حالة الضياع التي سيطرت عليه، فهو يفتقد النجمة فلا يبصر الطريق، وتظهر أمامه أفكار العتمة، لكنّه حاول أن يتخلّص من ضياعه بإطلاق صوته مناديا النجمة؛ فجاء هذا الصوت متقطّعا ليعبّر عن ألمه من الضياع، وحينما أدرك أنّ غياب المحبوبة يساوي ضياع الصوت نجده يستعيض عن هذا الصوت بالتدرج بالتصفيق، ومما يلفت انتباه المتلقي التناغم بين البناء البصري المتدرّج في البناء الهرميّ والتفتيت الكتابيّ، ومن هنا نجد أنّ التفتيت يعبّر عن الحالة النفسية التي يعانيها الشاعر "فالعدول البصري في طريقة الرسم الكتابيّ العادي للمفردات الشعرية تعدّ تعبيرا عن البعد النفسيّ لدلالة المفردة المقطّعة في القصيدة"[30].

ج- الشكل المتدرّج:

يتمثّل هذا الشكل في تشذير الجملة الشعرية أو الأصوات على مساحة الورقة على شكل الدرج، حيث يتسلسل الشاعر في توزيع الحروف والكلمات مستغلا حجم المساحة البيضاء، ليستعين بالصورة البصرية للدلالة على المعنى، فالشاعر لا بد أن:" يمتلك قدرة على إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء، واستكشاف العلاقات، ثم تفكيكها وإعادة صياغتها بروابط جديدة"[31].

و من النماذج على هذا الشكل ما ظهر في قصيدة **سعدي يوسف "الزيارة الطويلة"[32]**، حيث يقول:

- يهوي، منزلقا عن الأفعى
- وسيأتي قمرٌ
- ويسيل حليبُ نُحاسٍ
- ي ي ي ي
- ق ق ق ت
- ط ط ط ق
- ررر طّ
- رُ
- يقطر ظهر الأفعى
- عرقا
- ونشيجاً
- بين
- ا ل ح ر ا شِ فِ
- لـ
- حـ
- ر
- ا
- شِـ
- فِ.

يظهر في النص السابق إيقاعية في تقطيع الكلمات إلى حروف، وعلى المتلقي أن يربط بين هذه الصورة البصرية والدّلالة، وكأنّ التلقّي هنا يقوم على إعمال السمع مع البصر ليتحقق الفهم المتكامل للنص الشعريّ، فالتوزيع الدرجيّ لأصوات الفعل "يقطر" تناغمت مع دلالة السيلان لحليب النحاس، ولم يكتفِ الشاعر بالتفتيت والتكرار وإنّما لجأ أيضا إلى المخالفة الصوتية في نهاية السطر، وتدرّج في الأصوات المخالفة ليشكّل كلمة "تقطر" فيتأكد حضور الكلمة بالبناء البصري والصوتي والتكراري، ويظهر التكرار أيضا في صورة التوزيع الأفقي والشاقولي للأصوات المكوّنة للنشيج الذي يخرج من بين الحراشف.

ولعلّ الشاعر بالغ في التفتيت للكلمات في النص السابق، وأصبحت الأصوات وكأنها أيقونات مادّية، فالتشيؤ للمفردات اللغوية يجعل الشاعر يتلاعب بالكلمات والأصوات[33]، فيصبح التفتيت لعبة يفككك

فيها أوصال الكلمة لغاية جذب انتباه المتلقي فقط، وتصبح الدلالة بعيدة عن التفسير والتأويل المقبول عند المتلقي، فالشاعر حين فتّت الأصوات المكوّنة لكلمة "الحراشف" بصورتين؛ أفقية وعمودية، لم يحقّق دلالات إضافية، وقد يلجأ بعض القرّاء لليّ عنق النص ليكوّنوا تأويلا مقبولا، ولكنه مع ذلك لن يبتعد عن حقيقة الإقرار في صورة المبالغة في التفتيت.

- **خامساً : العلاقة بين التفتيت البصري والتكرار:**

أخذ موضوع التكرار حيزا كبيرا في دراسات الباحثين، وما يعنينا هنا هو ماهية العلاقة التي تجمع بين التفتيت في الجملة الشعرية والتكرار؟ وأثر هذا التكرار على دلالة التفتيت؟ والقيمة الفنية والبصرية التي تتحقق في الجمع بينهما؟

لاشكّ أن التكرار يساعد في لفت انتباه القارئ للنص؛ وذلك من خلال الرسم المتماثل للكلمات والتناغم بين مساحات السواد والبياض، والتفتيت يحمل السمة ذاتها. فالشاعر المبدع هو من "يمتلك القدرة على إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء، واستكشاف العلاقات، ثم تفكيكها وإعادة صياغتها بروابط جديدة لها العلاقة الأوثق بنفسيته وطريقته المتميّزة في تناول الأمور، بحيث تبدو للآخرين وكأنها ترى لأول مرّة"[34].

ولكي تبدو النصوص الشعرية كأنها ترى للمرّة الأولى نجد الشعراء يكرّرون التفتيت في تجليات متعدّدة:

- فمن الشعراء من يكرّر الجمل الشعرية التي تأتي متشظّية على المساحات الفارغة، فتصبح الورقة البيضاء تدور حول جملة شعرية واحدة، ممّا يجعلها تأخذ حيّزا في نظر وتفكير المتلقي، وتصل رسالة الشاعر ورؤيته بصورة بصرية، ومن الأمثلة على مثل هذا النوع من التكرار:

يقول **محمود درويش**[35]:

- **من سـمـاءٍ**
  إلى أخـتـهـا
  يَـعْـبُـرُ الحَـالِمُـون

من سَمَـاءٍ
إلـى أُخـتـهـا
يَـعْـبُـرُ الحَـالِمُـون.

وإذا كان سقف السماء للحالمين عالياً وممتدّا كامتداده على الصفحة، فإن الحالمين سيتأكد حضورهم ووجودهم بدلالة التكرار لهذه الجملة التي رُسِمَت بصورة متشظّية ومتدرّجة ومتكرّرة لتعبّر عن سعي الشاعر لنقل الطاقة الإيجابية والأمل المسيطر على المتلقّي.

ولعلّ ظاهرة التفتيت إذا ارتبطت بالتكرار فإنها تمثّل الإلحاح على المتلقّي ليحقق متابعة النص الشعري، وهذا المعنى أشار إليه محمد عبدالمطلب، إذ يقول:" ورغم ظواهر التفتيت التي سيطرت على الخطاب فإنّ

الإلحاح في المتابعة يتيح للمتلقي قدرا كبيرا من النواتج الدّلالية التي تشكّل خطوطاً ممتدّة، على معنى أن التفتيت يؤول في المستوى العميق، إلى تكامل أفقي ورأسي"[36].

- ومن الشعراء من يلجأ إلى التفتيت الرأسي وتكرار هذا التفتيت لكلمة واحدة في النص الشعري ممّا يدفعنا للبحث في الأبعاد الدلالية لها، وفي النموذج التالي، يقول **محمود درويش**[37]:

- **بدأ شكل الصّدى بلداً هنا وردّ الرّدى، فاكسر**
- **جدار الكون يا أبتي صدى حول صدى، ولْتَنْفَجِرْ**
- **أنا**
- **من**
- **هنا**
- **وهنا**
- **و**
- **هنا**
- **وأنا**
- **أنا**
- **وهنا**
- **أنا**
- **وأنا**
- **هنا**
- **الأرض تكسر قشر بيضتها وتسبح بيننا.**

يبدو أنّ تكرار الصّدى أخذ حيّزا مكانيا ودلالية وبصريا فجاء التفتيت لجملة تحقق وجود الشاعر في هذه الأرض، إذ أراد أن يعلن عن هويّته، فقال: أنا من هنا، ولكنه رسمها على امتداد الصفحة وكرّرها لتتناغم مع دلالة الصدى، ودلالة الوجود المكاني، ولعلّ حاجة الصدى للتكرار تحقّق القيمة الوجودية لهذا الصدى فيصبح التفتيت قيمة مساوية للتكرار لا سيّما إذا كان هذا التكرار صوتيّا في الكلمة الواحدة، كما صنع **جودت القزويني** في قوله[38]:

- **وَعَـــادَ الصَّـــدى**

الصَّـــدى . . صَدا . . داً . . داً،، داً .. آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آآ آ آ آ آ آ آ آ آ

لَقدْ ذبَلَ العُمْـرُ

وَاحترقت نجْمَتي في السَّماء!..

- سادساً :العلاقة بين التفتيت البصري والمساحة البيضاء "الفراغ":

تعدّ الصفحة البيضاء حيّزا مكانيّا يعبّر فيها الشاعر عن رؤيته عبر الكتابة وهي السواد الذي يخرجه المبدع بشكل واعٍ، فتصبح الرسالة مكونة من الكلمات السوداء المرسومة في الفراغ الأبيض، مشكلة صورة دلالية وبصرية تتجاوز فيها المألوف، ولا يمكننا أن نعدّ الشكل الذي يتناوب عليه البياض والسواد عملا بريئا ومحايدا- وفق ما أشار سامح رواشدة- وإنما هو عمل واعٍ، ومظهر من مظاهر الإبداعية[39].

ولا شكّ أن التفتيت يزيد من الفراغ، وهذا الفراغ يمثّل جزءا من بناء القصيدة وله إيقاعه الخاص على المتلقي، فيساهم مع التفتيت في خلق ثنائية السواد والبياض ويعمّق الدلالة، ومن الأمثلة على ذلك ما جاء به **القيسي** في قوله[40]:

- **ثملا برحيق الدرّاق**
- **يسيل ، و**
- **يَ**
- **ق**
- **ط**
- **ر**
- **من شفتيك صَبابة.**

يبدو أن الشاعر تعمّد إسقاط الحروف عموديا على الصفحة البيضاء وقد تدرّج في هذا الإسقاط؛ لتتناغم مع دلالة سيلان القطر من شفتي المحبوبة من جانب، ومع حالة التطوّح التي يعيشها العاشق في ثمالته التي تدفعه إلى تفتيت الأصوات، ولعلّ الفراغ الأبيض يشير إلى تلك المسافة الزمنية التي احتاجها العاشق ليستمتع برحيق المحبوبة، فالدلالة المكانية والزمانية تأكدت في حجم البياض الذي أحاط بالحرف الأسود.

الخاتمة :

وهكذا يتضح لنا أن التفتيت تقنيّة بصريّة تكشف عن أبعاد دلالية متعدّدة، فالرؤية الشعرية المتشظّية والمتوزّعة لا يمكن أن تختفي في سياق التفتيت البصري، ويمكننا تلخيص النتائج التي خلصت إليها الدراسة فيما يلي:

- التفتيت الكتابي تقنيّة بصرية، حيث يوزّع الشاعر الكلمات والحروف بطريقة يستغّل فيها مساحة الصفحة البيضاء ويوظف المهارة الكتابية فتحلّ محلّ الطاقات الإنشادية لغايات جذب المتلقي الذي غدا متلقّيا بصريا بالدرجة الأولى.

- يشكل التفتيت البصري آلية لنقل الانفعالات النفسية من الشاعر إلى المتلقي، فالتشظي الأفقي أو العمودي غالبا ما يرتبط بانفعالات النداء والصراخ والبحث فتتضافر المساحة البيضاء مع التفتيت لتحقق هذه دلالات الضياع والألم والمعاناة وغيرها.

- يعدّ تفتيت القصيدة إلى أجزاء من أبرز أنماط التفتيت التي تأخذ مساحة كبيرة على الورق، ويقسّمها الشاعر بصورة رقمية أو رمزية لتشكّل لوحة تناغمية تجتمع في قالب دلالي واحد.

- تفتيت الجملة الشعرية إلى كلمات غالبا ما يوزّعها الشاعر في صورة يتناغم فيها أحد الأشكال الهندسية مع هذا التفتيت، مما يزيد من لفت انتباه المتلقي ويوحي بدلالات متباينة تنمّ عن الفراغ أو بطء الزمن أو الضياع وغيرها من الدلالات.

- تفتيت الكلمة الواحدة إلى أصوات يتمّ فيها تطويع الأصوات المدّية لآلية التوزيع العمودي أو الأفقي، موحية بدلالات شتّى كصدى الصوت وغيره.

أمام هذه العلاقة بين الشعر والتشكيل: نجد أن ثمة حاجة إلى متلقٍّ جديد يملك ثقافة أكثر اتساعا تجمع معرفة بالشعر والرسم في الوقت ذاته، ليتحقق تلقي التجربة اللسانية الشكلانية بكليتها والإحساس بمتعتها الجمالية وأبعادها الدلالية والإيحائية على الوجه الأكمل، ونحسب أن هذه تجربة محفوفة بالمخاطر لأن نصا ضعيفا لن يشفع له تشكيلٌ راق أو يرفع من قدره، غير أن هذا التعالق في أية حال يمثل تحطيما للسائد وخروجا عن المألوف وصرخة في وجه العادة والموروث المتحجر، كما يمثّل تكسيرا للمنبرية، وانزياحا عن قصيدة المنبر التي تعتمد على السماع المباشر والتأثر الآني/ الزمني، لصالح البحث عن إمكانيات القصيدة في بعدها المكاني، حيث تغدو حاسة البصر (العين المجردة)، لا حاسة السمع كما اعتيد، ضرورة لتلقيها الأولى. إنّ البحث في مثل هذا الموضوع وإشكالياته وأنماطه واسع وشائك، وأفق البحث فيه رحب وشائق.

الهوامش:

---

[1] . الطّعان، ص. (1994)، **بنية النص الكبرى**، مجلة عالم الفكر، مج:23،ع،1-2، 94، ص(431) .

[2] . المقالح ، ع. (1971)، **الشعر بين الرؤيا والتشكيل**، بيروت، دار العودة، 1971، ص(111).

[3] . الماكري، م.(1991) **الشكل والخطاب -مدخل لتحليل ظاهراتي-** (ط1)، بيروت، المركز الثقافي .ص(173).

[4] . الرواشدة، س. (1997)، **تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر**، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، مج12، ع2، ص (502).

[5] . مكاوي،ع.(1987) **قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور**. الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 119، ص (10).

[6] . مكاوي، المرجع نفسه، ص (12).

[7] . الصفراني، م. (2008)، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004)**، ط1، المركز الثقافي العربي.

[8] . أونج، و. (1994)، **الشفاهية والكتابية**، تر: د. حسن البنا عز الدين، مراجعة: د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد 182، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص (231).

[9] . التلاوي، م. (2008)، **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص (8).

[10] . الماكري، م. مرجع سابق، ص (176).

[11] . ويليك، ر.(1981)، **نظريّة الأدب**، تر:محي الدين صبحي، مراجعة : حسام الخطيب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ص(150-151).

[12] . الملائكة، ن.(1983)، **قضايا الشعر المعاصر**،بيروت، دار العلم للملايين، ص(166).

[13] . خيربك، ك.(1986)، **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ط2، بيروت، دار الفكر، ص(150-151).

[14] . داغر، ش. (1988)، **الشعرية العربية الحديثة**، ط1، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ص(27).

[15] . الهاشمي، ع.(1991)، **تشكيل فضاء النّص بصريا** ،م.الوحدة، العدد 83-82، ص(82-83).

[16] . الصمادي ، إ.(2001)، **شعر سعدي يوسف – دراسة تحليلية**-ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص(50).

[17] . القيسي، م.(1987)، **الأعمال الشعرية**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ج1، ص(107- 110).

[18] . دنقل، أ. (1998)، **أوراق الغرفة (8)**، القاهرة، دار الشروق.

[19] . القيسي، م. مصدر سابق، ج2(253).

[20] . يوسف، س. (1995).**الأعمال الشعرية**، بيروت،دار المدى،ج1، ص(388).

[21] . انظر: منير، و.(1997)، **التجريب في القصيدة المعاصرة**، م. فصول،مج16،ع1، ص(179).

[22] . القزويني،ج.(1998)، **المجموعة الشعرية الأولى**، بيروت، دار الهلال، ص(274).

[23] . يوسف، س. مصدر سابق، ج3ص(371).

[24] . خوري ، خ.(1977)،**أغاني النار**،ط1،العراق، وزارة الإعلام، ص(35).

[25] . القيسي. **مصدر سابق**.ج2، ص(428).

[26] . القيسي. **مصدر سابق**، ج2،ص(563).

[27] . ابن حميد، ر.(1996)، **الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري** ،مجلة فصول، العدد2، ص (100).

[28] . الصمادي ، **مرجع سابق**، ص (25).

[29] . القزويني، **مصدر سابق**، ص (200).

[30] . ياسين،أ.(2005)، **شعرية القصيدة عند منصف المزغني** ،سوريا، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية ، المجلد 2، ع 4 ص (173).

[31] . غنيم، ك.(1998)، **عناصر الإبداع الفنّي في شعر أحمد مطر**، ط1،مكتبة مدبولي، ص (12).

[32] . يوسف، س. **مصدر سابق**، ج3ص(371)

[33]. الصمادي، **مرجع سابق،** ص (25).

[34]. غنيم، ك.**مرجع سابق**، ص (12).

[35]. درويش ، م.(2001)**، لماذا تركت الحصان وحيدا ،** بيروت،رياض الريس للكتب والنشر، ص (375)

[36]. عبدالمطلب، م.(1997)،**هكذا تكلّم النصّ،** ط1، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص (44).

[37]. درويش، **مصدر سابق**، ص (375).

[38]. القزويني. **مصدر سابق**، ص(274)، ص (200).

[39]. الرواشدة. **مرجع سابق**، ص(502).

[40]. القيسي. **مصدر سابق**، ج2،ص(563).

منشورات جامعة
الشهيد حمّه لخضر - الوادي

Madjallat Oloum Allogha Alarabia wa Adabiha



ISSN - 1112- 914X